

٤

نقد الادب

اسماءك اذ هم

د. أحمد الهواري



نقاد الأدب

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

إشراف

د. عكلى شلش

تنفيذ

محمود العزب

الإخراج الفني

رفيق يونس

إهداء 2006

ورثة الكيمياتي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية

فقّاد الأدب

٤

اسماءُ بنُ هشام

د. أحمد الهواري



المجلة المصرية للدراسات والبحوث
١٩٩٢

١ - شمس غاربة

المكان : الاسكندرية - شاطئ « جليم » .

الموج يلطم الشاطئ . . والقمر ينظر من عليائه ، يطل فيرى على الشاطئ انسانا صامتا ساها ي فكر ، فيطيل التفكير . وتندفع للموجة في عنف تحاول أن تنبه هذا المفكر الساهم ثم تنكسر على الشاطئ . وفي صدر هذا الصامت أمواج مثلها تجيش وتنكسر وهو هو حيث وقف .

ويستمع الى نداء الأمواج ، وقد طال وقوفه أمام الشاطئ . فيتقدم الى هذه الأمواج الصاخبة ليلقى الهدوء والعزاء فوق صدرها . ثم تصطبخ الأمواج عاليا ، وتنكسر أشعة القمر ، ويهبط الغلام (١) .

الزمان : في الساعة السابعة من مساء يوم الثلاثاء الثالث والعشرين من يولييه ١٩٤٠ ، لفظ البحر على ساحل « جليم » بالاسكندرية جثة كانت في روثق العمر وان بليت على محاسرها مسحة من شغوف الهم وشحوب الألم . لم يكذ يلقبها الموج الصاخب المتعاقب بالرمل المستوى المتضوح حتى أخذتها عيون الحرس الساحلي ، فظنوها لأول وهلة ضحية من ضحايا الحرب . . . ولكنهم علموا من بذلة الفريق ومعطفه وسلامة بدنه أنه مدنى سقط في البحر

(١) انظر : حسن كامل الصيرفي ، الحديث ، فبراير ١٩٤١ ، ص ٦٦ وما يلي .

أو ألقى فيه . فلما فتشه رجال الشرطة ليكشفوا عن هويته عثروا
في جيب معطفه على كتاب منه الى رئيس النيابة يقول فيه :

« انه قتل نفسه بالغرق ياسا من الدنيا وزهادة في العيش ،
ويوصي بأن يحرق جسده ويشرح رأسه . »

اذن هو رجل من رجال الفكر والرأى ، جعل للحياة مثلاً لم
يحققه فهو يجتويها (٢) ، ورأى في العقيدة رأياً لم يرقه فهو
لا يرتضيها ، واعتقد أن في مخه عبقرية فهو يرجو أن يظهر بالتشريح
خافيتها ، (٣) .

وكان الفريق هو اسماعيل أحمد أدهم .

— أخلاق الفرسان :

شهد جميع من عرفوا أدهم واتصلوا به عن قرب بأنه لم تكن
في أخلاقه غير نزاهة الرجل وجرأة الشجاع وإخلاص الوفي ، وأنه
كان عفيف النفس يقنع بميسور الرزق ، ويتكرم عن طلب المعونة
ولو كانت جزاء على عمله . وإذا صبح عن أديب شرقي أنه لم ينتفع
مطلقاً أى انتفاع مادي ، بكتاباتهِ وتشبث بأرائه جملة وتفصيلاً الى
النهاية، وعد ذلك ثروته التي يعتز بها فذلك هو اسماعيل أدهم (٤) .

كان ربعة في الطول ، صغير الجرم إلا أنه لم يكن نحيف

(٢) (اجتوى) الطعام : كرمه ولم يوافق . والبلد : كره المقام به .

ويقال : اجتوى القوم : أبغضهم مادة اجتوى « المعجم الوسيط » .

(٣) الرسالة : « أغسطس ١٩٤٠ » ، ص ١٢٤٥ .

(٤) انظر : د . أحمد زكي أبو شادي ، جريدة البصير عدد ٩ أغسطس ١٩٤٠ .

ولم يتيسر لي الاطلاع على جريدة « البصير » والمادة العلمية المشار اليها في جريدة

البصير المذكورة مستفادة من مجلة « الحديث » ، عدد فبراير ١٩٤١ ، ص ٧١ .

البنية وكان أسود الشعر في غير قتام ، تنهدل خصلات على جبينه العريض . أما وجهه فأبيض يميل الى الطول ، منبسط عند جبهته ، دقيق عند ذقنه التي كان يطلق فيها بعض شعراتها حيناً فيبدو شيخاً في الأربعين ويحلقها حيناً آخر . وكان غليظ الشفتين ، في أسنانه فلج . أما عيناه فكان فيهما وميض حائر ، وكانتا تشفان في بعض الحالات عن الوداعة والهدوء ثم لا تلبثان حتى تبدوا كالبحر العميق فيهما رهبة ووراءهما سر عميق (٥) . تقرأ في وجهه سيماء العلماء الذين أنهكهم الدرس وأضناهم التفكير . سريع الحديث ، ولوع بالجدل والمناظرة ، تؤاتيه الأفكار فينطلق كالسهم . يجيد الكتابة بالعربية والتركية والانجليزية ، وبالروسية والألمانية ، ويحيط بالفارسية والفرنسية والإيطالية ، وهو في هذه النواحي من نوابغ الشباب وآية في قوة التفكير وفرط الذكاء . وإن الناظر الى محصوله الأدبي العلمي وهو لم يتجاوز العقد الثالث من عمره ليعروه العجب (٦) .

وكان شديد الذكاء ، أصيل العقل ، رياضي الفكر ، واسع الثقافة ، لا يؤمن الا بالعلم والمنطق ، قوى الحجة الى درجة تدعش من يعرف سنه ، صلب الرأي وإن لم يعارض ذلك سعة صدره إزاء النقد ، سريع الخاطر ، يكتب رسالتين في وقت واحد (٧) . وقد ذكر صديقه الراحل ، الشاعر حسن كامل الصيرفي : « رأيتته بنفسه يعالج أكثر من ثلاثة مباحث في جلسة واحدة يكتب رسالتين في وقت واحد ، يكتب في كل منها صفحات (٨) » .

(٥) الحديث : فبراير ١٩٤١ ، الصفحة نفسها .

(٦) انظر : سامي الكيالي ، الحديث ، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٤٠ .

(٧) انظر : الزيات ، الرسالة ، المرجع السابق ، الصحافي العجوز ، الأهرام ،

٣ أغسطس ١٩٤٠ .

(٨) المرجع السابق .

فى يوم ١٧ فبراير ١٩١١ ولد اسماعيل أحمد أدهم بحى محرم بك بمدينة الاسكندرية من أبوين حملا فى دمهما عناصر من سلالات متباينة الأصل . فكان للطفل من هذا الميراث ذخيرة من الحيوية ومادة من النشاط ، كلاهما عجيب . والصفات العقلية خاضعة لنظام الوراثة . فهو من جهة والدته لأبيه يجرى فى عروقه الدم المغولى ، ومن جهة جده لأبيه ابراهيم أدهم ياشا يجرى فى عروقه دم سلالة حوض البحر الأبيض المتوسط حيث كان أبوه يونانيا بالدم فى حين كانت أمه ألبانية بالأبوة تركية بالأبوة .

وكان جده الأكبر هذا من أبرز رجالات القرن التاسع عشر فى مصر ، قدم مصر فى عهد « محمد على » وانخرط فى سلك الجندية ، وقد أرسله « محمد على » فى بعثة الى انجلترا وبعد عودته شغل مناصب هامة منها منصب محافظ القاهرة وناظر الأوقاف وناظر الحربية .

أما جده فهو اسماعيل بك أدهم الذى سمي باسمه وكان أستاذا للأدب التركى بجامعة برلين . وقد خلف لوالده مكتبة عامرة .

وأما والده فهو أحمد بك أدهم وكان « أميرالاي » فى الجيش التركى سابقا . انضم الى مصطفى كمال وسافر معه الى بلاد الأناضول يبدأ جهاده مع زعماء الحركة الاستقلالية لكنه لم يلبث أن انفصل عنهم عندما أخذ كمال أتاتورك يتهج منهاجا اصلاحيا حرا فانتقل أحمد أدهم الى الاسكندرية ، وأقام فيها الى حين وفاته فى ١٢ أكتوبر ١٩٣١ . وكان ذا ميل للأدب والعلم صديقا للكثيرين من معاصريه فى السياسة والأدب والعلم كالزهاوى والسيد عبد الحميد الزهاوى ورفيق العظم وغيرهم .

أما والدته فالملائكية ، وهي السيدة ايلين فانتهوف ، وكانت مسيحية بروتستانتية ذات ميل لحرية الفكر رضيت بالزواج من رجل يختلف في دينه عن دينها ولا يعرف عن العقيدة حرية فكر ، فهو مسلم محافظ من أشد المحافظين . وهي ابنة البروفسور فانتهوف Vanthovi عضو أكاديمية العلوم البروسية . وهو بولوني يدمه من ناحية والدته التي هي من جهة والدها سلاقية من التشك ، ومن هنا يجرى في عروقه الدم السلاقي والجرماني (٩) .

ويصف الدكتور اسماعيل أدهم نشأته الأولى والظروف التي لا بدت طفولته وحياته الفكرية بقلمه فيقول : « ... في الواقع ، أنتى درجت على تربية دينية لم تكن أقوم طريق لغرس العقيدة الدينية في نفسى ، فقد كان أبى مسلماً من المتعصبين للإسلام والمسلمين ، وأمى مسيحية بروتستانتية ذات ميل لحرية الفكر والتفكير ، ولا عجب في ذلك فقد كانت كريمة البروفسور فانتهوف الشهير ، ولكن سوء حظى جعلها تتوفى وأنا في الثانية من سنى حياتى . فعشت طفولتى حتى أواخر الحرب العظمى مع شقيقتى في الآستانة ، وكانتا تلقنا في تعاليم المسيحية وتسيران بى كل يوم أحد الى الكنيسة . أما أبى فقد انشغل بالحرب وكان متنقلاً بين ميادينها فلم أعرفه أو أتعرف اليه الا بعد أن وضعت الحرب أوزارها ودخل الحلفاء الآستانة . غير أن بعد والدى عنى لم يكن يمنة عن فرض سيطرته على من الوجهة الدينية ، فقد كلف زوج عمى وهو أحد الشرفاء العرب أن يقوم بتعليمى من الوجهة الدينية . فكان يأخذنى لصلاة الجمعة كل يوم جمعة ويجعلنى أصوم رمضان وأقوم

(٩) انظر : أحمد زكى أبو شادى : مجلد أدبى ، الكتاب الرابع ، أكتوبر ديسمبر ١٩٣٦ مجلدا ، وحسن كامل الصيرفى ، الحديث ، المرجع السابق ، مارس ١٩٤١ ، ص ١١١ وما يلى .

بصلاة التراويح ، وكان هذا كله يشغل كاهلي كطفل لم يشتد عوده
بعد ، فضلا عن تحفيظ القرآن ، .

وبعد أن يصف كيف حفظ القرآن وهو ابن عشر سنوات ،
وكيف برم بالقيود والمواضعات الدينية وكيف تمازجت التعاليم
الاسلامية والمسيحية في نفسيته فجعلته يضيق بها وهو طفل .
يقول : « كانت مكتبة والدي مشحونة بآلاف الكتب ، وكان محرما
على الخروج والاختلاط مع الأطفال الذين هم من سننى ، ولقد عانيت
أثر هذا التحريم في فردية تبعدننى عن الجماعة فيما بعد ولم يكن
فى مستطاعى الخروج الا مع شقيقتى . وقد ألفت هذه الحياة وكنت
أحبهما حبا جما ، فنقضى وقتنا معا نطالع ونقرأ ، فطعالت وأنا ابن
الثامنة مؤلفات عبد الحق حامد وحفظت الكثير من شعره ، وكنت
كلقا بالقصص الأدبية فكنت أتلو لبلازاك وجى دى موباسان وهيفو
من الغربيين آثارهم ، ولحسنين رحى الرواى التركى المشهور
قصصه ، وأتى والدى الى الآستانة وقد وضعت الحرب أوزارها ودخل
الحلفاء الآستانة ، ولكن لم يبق كثيرا ، حيث غادرها مع مصطفى
كمال الى الأناضول ليبدأ مع زعماء الحركة الاستقلالية حركتهم ،
وظلمت أربع سنوات من سنة ١٩١٩ الى سنة ١٩٢٣ فى الآستانة
قابعا فى دارنا أتعلم الألمانية والتركية على يد شقيقتى والعربية على يد
زوج عمى . وفى هذه الفترة قرأت لدارون « أصل الأنواع وأصل
الانسان » وخرجت منهما مؤمنا بالتطور ، وقرأت مباحث عكسلى
والسرليل وبيجهوت وأنا لم أتجاوز الثالثة عشرة من سننى حياته .
وانكبت أقرأ فى هذه الفترة لديكارت وهوبس وكانت . ولكنى لم
أكن أفهم كل ما أقرأ لهم . وخرجت من هذه الفترة نابذا نظرية
الارادة الحرة ، وكان لسبينوزا وأرنست هيكل الأثر الأكبر فى ذلك
ثم نبذت عقيدة الخلود .

... غير أن خط دراستي توقف برجوع والى الى الأستانة ونزوحه الى مصر واصطحابه اياى ، وهناك فى الاسكندرية خلوت أيام مراهقتى ، ولكن أبى لا يعترف لى بحق تفكيرى ووضع أساس عقيدتى المستقبلية ، فكان يفرض على الاسلام والقيام بشعائره فرضا ، وأذكر يوما أنى ثرت على هذه الحالة وامتنعت عن الصلاة وقلت له : انى لست بمؤمن ، أنا دارونى أومن بالنشوء والارتقاء ، فكان جوابه على ذلك أن أرسلنى الى القاهرة وألحقنى بمدرسة داخلية ليقطع على أسباب المطالعة ، ولكنى تحايلت على ذلك بأن كنت أتردد على «دار الكتب المصرية» وأطالع مايقع تحت يدى من المؤلفات الألمانية والتركية يومى الخميس والجمعة وهما من أيام العطلة المدرسية . وكنت أشعر وأنا فى المدرسة أنى فى جو أحط منى بكثير ، نعم لم تكن سننى تتجاوز الرابعة عشرة ، ولكن معلوماتى فى الرياضيات والعلم والتاريخ تؤهلنى لأن أكون فى أعلى فصول المدارس الثانوية ، ولكن عجزى فى العربية والانجليزية كان يقعد بى عن ذلك . وفى سنة ١٩٢٧ غادرت مصر بعد أن تلقيت الجانب الأكبر من التعليم الاعدادى فيها على يد مدرسين خصوصيين ونزلت تركيا والتحقّت بعدها بمدة بالجامعة وهناك للمرة الأولى وجدت أناسا يمكننى أن أشاركهم تفكرى ويشاركوننى .

فى الأستانة درست الرياضيات وبقيت كذلك ثلاث سنوات . ثم غادرت تركيا فى بعثة لروسيا عام ١٩٣١ وظللت الى عام ١٩٣٤ هناك أدرس الرياضيات وبجانبها الطبيعيات النظرية . وكان سبب انصرافى للرياضيات نتيجة ميل طبيعى لى حتى لقد فرغت من دراسة هندسة أوقليدس وأنا ابن الثانية عشرة وقرأت ليوانكاره وكلاين ولو باجفسكى مؤلفاتهم وأنا ابن الرابعة عشرة ، وكنت كثير الشك والتساؤل . فلما بدأت بهندسة أوقليدس وجدته يبدأ من الأوليات . وصدم اعتقادى فى قدسية الرياضيات وقتئذ فشككت فى

أوليات الرياضة وظللت مضرباً مدة من الزمن عن تلقى الرياضيات منكباً على دراسة هوبس ولوك وبركلي وهيوم وكان الأخير أقربهم لنفسى . وحاول الكثيرون اقناعى بأن أكمل دراستى للرياضة ولكن حدث بعد ذلك تحول عجيب لا أعرف كنهه لليوم ، فالتهمت المعلومات الرياضية كلها ، فدرست الحساب والجبر والهندسة بضروبها وحساب الدوال والتربيعات . ولكن الشك لم يفادرنى . . وما انتهيت من دراستى حتى عنيت بأصول الرياضة ، فكان هذا الموضوع سبب نوالى درجة الدكتوراه فى الرياضيات البحتة من جامعة موسكو سنة ١٩٣٣ وفى نفس السنة نجحت فى أن أنال فى العلوم وفلسفتها اجازة الدكتوراه لرسالة جديدة عن الميكانيكا الجديدة التى وضعتها مستنداً على حركات الغازات وحسابات الاحتمال (١٠) .

وفى هذه السطور التى كتبها الدكتور أدهم بقلمه نقرأ سيرة قد تفتحت مواهبه فى سن مبكرة جداً . وكان تفوقه فى الرياضيات مدعاة لأن تلتفت اليه المؤسسات العلمية فى روسيا وأن تقدره أعظم تقدير . وكانت رسائله العلمية عن « الحركات البرونية » وعن « بناء الذرة » وعن « التكافؤ الذرى » وعن ميكانيكية أينشتين وملاحظات بال لوفيه على نسبته » و « الفعل الكهرطيسى » من المهدات لأن يفسح له المجال للاشتغال فى معامل البحث الطبيعى فى ليننغراد ، وأن ينتدب ليكون أستاذاً مساعداً للطبيعات النظرية بمعهد الطبيعات الروسى الملحق بكلية العلوم بجامعة موسكو ، فاستأذا للرياضيات البحتة بجامعة سان بطرسبرج ، وهذا الذى حمل جامعة أنقرة أن تفاخر بأحد أبناء بعثتها وأن تدعوه ليشغل كرسى الأستاذية

(١٠) مجلة الامام ، أغسطس ١٩٣٧ ، ص ٣٦ وما يلى . وقد نشرت فى « قضايا ومناقشات » المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أحمد أدهم ، تحرير وتقديم أحمد الهوارى دار المعارف ، القاهرة ، ص ٨٠ ، ٨١ .

للرياضيات العليا في معهد « كمال أتاتورك للبحث العلمي
في أنقرة » (١١) .



وقد التقت هذه الثورة الكامنة في نفس اسماعيل أدهم
بمراجعة نقدية للتراث ، ففي عام ١٩٢٥ صدر كتاب « الاسلام
وأصول الحكم » للأستاذ علي عبد الرازق ، كما ظهر في عام ١٩٢٦
في الشعر الجاهلي ، لطله حسين . وكانت الضجة التي أثرت حول
الكتابين من العوامل التي أثرت في عقلية اسماعيل أدهم تأثيرا
بعيدا ، ووجهته وجهات تفكيرية حرة ، أو قل انها فتحت أمامه
السبيل للدرس على نهج جديد ، وساعدت على اظهار المؤثرات الحفية
التي كانت تتفاعل في نفسه منذ الطفولة فالصبا ، ودفعت تياراتها
فاكتسحت في نفسه كل شيء .

وصدرت مجلة « العصور » (١٩٢٧) وقد بث محررها ،
« اسماعيل مظهر » معنى حرية الفكر في نفوس الناس ، وجعل
شعارها « حرر فكرك من كل التقاليد والأساطير الموروثة حتى لا تجد
صعوبة ما في رفض رأى من الآراء ، أو مذهب من المذاهب اطمأنت
اليه نفسك . وسكن اليه عقلك اذا انكشف لك من الحقائق
ما يناقضه » فحملت « العصور » مشعل حرية الفكر في الشرق
العربي ولاقت في سبيلها هذا من رجال الثقافة الحديثة صدرا رحبا
في حين لقيت من غيرهم عنقا وهما . على أنها كانت خطوة جريئة
في الصحافة العربية مهتت الطريق أمامها لغيرها . فأصدر « سامي
الكيالي » مجلة « الحديث » في « حلب » تحمل مشعلا جديدا من

(١١) سامي الكيالي ، المرجع السابق .

النور في سوريا ، واجتنب حول هذا المشعل كثيرا من رجال الفكر
الأحرار في مصر والأقطار الشرقية ، كما صدرت بعد ذلك في
« بيروت » مجلة « الدهور » مترجمة خطى « العصور » كما أصدر
« سلامة موسى » بعد أعوام « المجلة الجديدة » .

وكان اسماعيل أدهم قد أحس كل ما كان في صميم نفسه
من ثورة ، ووجد أن المجال في مصر يضيق بحرية الفكر ، فرحل
عنها الى تركيا ليشهد أثر التغيير الذي أحدثه « مصطفى كمال » .
رحل بعد أن أكب على قراءة ما صدر من الكتب العلمية ، وما ظهر
من الأبحاث والمقالات في مختلف المجالات لكتاب تميزوا بالتفكير
العلمي مثل الدكتور شبلي شميل والدكتور يعقوب صروف
واسماعيل مظهر وسلامة موسى ، وكانت مجلة المقتطف « من أهم
المدارس التي تلقى عنها كثيرا من ثقافته » .

رحل الى تركيا فوجد الانقلاب الحديث قد أتى أكمله وازدهرت
الحركة الفكرية هناك . وأباح الانقلاب الفكري حرية الفكر ، فألقى
بنفسه في أحضان هذه الحركة العلمية المزدهرة .

تلك لحظة من حكاية نفس كانت شعلة من الذكاء والنشاط ،
عقلها الموت بعد أن أطفأ الموج شعلتها وردها البحر الى الشاطئ ،
بعد أن أخذ أعز ما فيها . ردها الى الشاطئ الذي لقيت عليه ما زهدها
في الحياة لتجد الراحة التي كانت تنشد ، وتصل الى الشاطئ الذي
ضلت طريقه .

٢ - نظرة عامة

ان نظرة فى المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أحمد أدهم (١) تكشف عن عالمه الفكرى والنقدى . ويتمثل مفتاح هذه النظرة فى نظرية الناقد الفرنسى هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، وربما بدا للنظرة الأولى أنه لا يصدر عن منهج محدد ، اذ يصادف القارىء الناقد تطبيق اسماعيل أدهم لمناهج متعددة : المنهج النفسى ، والمنهج التاريخى المعتمد على السيرة والقرائن الحضارية ، والمنهج الاجتماعى بمفهومه الماركسى - يبنو بين المناهج كعود ثابت فى الخلاء - المرتكز على المادية التاريخية . ونصادف أمشاجا أو ضفائر مجدولة من المنهج الأنثروبولوجى والاثنولوجى فى مفهومه عن العقلية الآرية والسامية ، حيث يطرح من خلاله رؤيته لمشكل « معرفة العرب بقن القصة » ومن جانب آخر ، نتعرف على مفهومه للشعر ، فنرى أنه خرج من معطف النظرية الرومانسية . وهنا يتداعى للذهن النظرية الفردية .

(١) المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أحمد أدهم :

الجزء الأول : « أدباء معاصرون » تحرير وتقديم أحمد الهوارى دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

الجزء الثانى : « شعراء معاصرون » تحرير وتقديم أحمد الهوارى دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ .

الجزء الثالث : « قضايا ومناقشات » تحرير وتقديم أحمد الهوارى دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

كل تلك المناهج تقف بنفسها ، منفردة ، ويتراءى اسماعيل أدهم مجرد دارس ذكي قرأ تلك المناهج وطبقها دون اعتناق للفلسفة التي يركز عليها المنهج . بمعنى أن الموضوع موضع النظر أو الدرس كان يفرض على اسماعيل أدهم (المنهج) ويحدده . أو لنقل ان كفاءة منهج من المناهج ، تقاس بقدر ما يحقق هذا المنهج من الأهداف .

على أن القراءة الفاحصة ، الشاملة لمؤلفات أدهم تكشف أن وراء هذا (التنوع) في (المنهج) وحدة في (الأرومة) تضرب بجذورها مستمدة من نظرية هيبوليت تين معاورها في البحث بحيث تصوغ ، بتأزرها منظومة منهجية يتعامل من خلالها اسماعيل أدهم مع « النص » موضع الدرس .

الموضوعية في النقد :

قبل أن أتناول تأثيرات نظرية تين في الفكر النقدي لاسماعيل أدهم ، أشير الى رؤية اسماعيل أدهم الموضوعية النابعة من موقفه الواضح من نظرية المعرفة . وقد التفت النقد الى الطابع الموضوعي في منهج اسماعيل أدهم . اذ يقول « بشر فارس » « ومزية كتابة الدكتور أدهم أنها منصرفة الى النقد القائم على الوجهية الموضوعية لا الذاتية ، كما نقول اليوم . والحق أن النقد عندنا أكثره يجري على الطريقة التأثرية . وهكذا نرى الدكتور أدهم يميل مع ناقدين أو ثلاثة من أهل مصر ولبنان الى جمع التأثير *Impressionisme* وتحديدته ومراقبته حتى تتغلب المعرفة على الاحساس » (٢) .

وكان اسماعيل أدهم رياضي الذهن والعقل ، يؤمن برسالة الرياضة والعلم وبدورها في الفن والأدب . « ان الأسلوب الرياضي

(٢) الرسالة ، ١٢ يولية ١٩٢٩ ، ص ١١٧٦ ، وقضايا ومناقشات ، ص ٥٩٨ .

من الأسلوب العلمى اليوم بمثابة الروح من الجسد والشاعرية من الشعور . أما التجارب فهى الجسد والقالب اللذان يستعيران من الخارج (٣) والقارىء لمباحثه فى الرياضيات يتناهى لمسامعه أصداء المقولات الرياضية ، وقد تراءت فى تفتح وعينه النقدى بمشكلات نظرية الأدب : فحديثه عن فكرة النسبة والتناسب والتجانس بين الطبيعة والرياضة تثير - ولو من بعيد - تداعيات فكرة الوحدة العضوية للقسيمة .

ويحلل اسماعيل أدهم أثر الرياضيات فى حياتنا الشعورية ، من الجانب العقلى فيقول : « والواقع أن الشعور الانسانى يتظاهر أو يتراءى فى نبضات وخفقات وصور هذه النبضات والخفقات تصور فى حالات الشعور من الهدوء والثورة ، ودرجة الهدوء والثورة .

ولما كانت هذه النبضات والخفقات تجيء من الشعور رتيبة على نظام الوحدة فى التكرار للضربات والنبضات ، فإن ضبط هذه النبضات فى مجيئها على قاعدة الوحدة والعلاقة - محور الفكر الرياضى - ينتج الصناعات الفنية كالشعر والموسيقى والرقص والنحت والتصوير . فالشعر نبضات القلب تكرر على نظام الوحدة فى تكرار الضربات . من هنا تجيء موسيقية الشعر وأوزانه وبحوره وتقاطيعه ، والموسيقى نغمات والتصوير نسب وعلاقات ، والنحت ملاحظة للنسب والعلاقات أيضا . الفروق فقط فى الأشياء التى تتعامل معها هذه الفنون ، ولكن تجمعها بعد ذلك عملية واحدة ، هى عملية الافراغ فى نظام موحد ذى خاصية معينة . ولا يهم الرياضى غير النظام الموحد ، ولا يهم رجل الفن غير الخاصة المعينة التى فيها الشعور والحياة والجمال .

(٣) قضايا ومناقشات ، ص ٤١٢ .

• على أن هذا لا يتحقق إلا بملاحظة النظام الموحد بين الحدود الداخلية حتى يخرج الشعور مضبوطا ، والجمال صحيحا ، وأظن هذا وحده سيفسر للكثيرين اشتغالي الراهن بالآداب العربية ودرسها مع أنى توجل رياضة فى الأصل • (٤)

ويحمل هذا النص دلالة لافتة عن الوحدة التى تربط بين الرياضيات والفنون ، ونظرية الأنواع الأدبية حيث تقوم العلاقة بينها على أساس جماليات الشكل وفلسفته على أساس الافراغ فى نظام موحد ذى خاصية معينة •

ويكاد اسماعيل أدهم يتعامل فى نظرتة للأشياء جميعا من منظور رياضى ، وتمتد هذه النظرة الرياضية لتستوعب تخليده لعاطفة « الحب » يقول : « ... هذا المنظار يدور من صفة الكم فى الأشياء وهى الصفة الأكثر شيوعا فى الأشياء ، وأن كل شئ يمكن تصوّره ، يمكن استخراج المقدار الذى فيه وبذلك يمكن افراغه فى عملية كمية ، وذلك بلا استثناء للمشاعر والاحساسات والتفكير • لان تغير المشاعر والاحساسات وشدهتها تبين عنصرا كميّا فيها يمكن قياسه وربطه ، وبالتالي صوغه فى عمليات رياضية • فمثلا درجة التعاطف بين الرجل والمرأة ، والتى تعرف باسم الحب تتمثل فى معادلة صيغتها $E = D \times M$ فيها رمز للعطف و « د » دالة رياضية خاصة و « م » عدد المرات التى تعرض فيها الرجل والمرأة عاطفيا • غير أنه لتأخذ هذه المعادلة صيغه نهائية لا بد من ملاحظة الصفات التى تقترن مع عملية التعاطف ويكون لها أثر على العملية نفسها ، (٥)

وهذا التعميم ، بل قل التجريد ، يبتعد بالتجربة الوجدانية

(٤) قضايا ومناقشات ، ص ٤١٥ ، ٤١٦ •

(٥) نفسه ، ص ٤١١ •

عن أخص ما يميزها وهي الخصوصية والتفرد ، فضلا عن الملائسات الاجتماعية والطبيعية ، والتقارب في المشاعر أو النظرة الأحادية ، حيث يكتوى المحب بصدود من أحب ، أو هجره أو سلوه ثم كيف تظهر هذه المعادلة فكرة تثبيت التجربة الأولى ، والتي تصبح المثال للتجارب التالية ، غير أن عقلية اسماعيل أدهم وقفت عند حدود المقادير الكمية من خلال المبدأ الرياضى عن الوحدة والعلاقة .

لكن يتبقى شيء ليس بالقليل ، فمن خصائص الطريقة العلمية ، إذا هي طبقت على الأدب أن يعالج صاحبها النقد على طريقة موضوعية بحث ، ومن مميزات وفرة التقسيم والتفصيل ، والأخذ بقواعد يقررها الكاتب أو تكون مستقرة في ذهنه ، والخضوع التام لها وتطبيقها على دراساته في التزام كامل .

وقد اعتمد اسماعيل أدهم في نقده التطبيقى على منظرى أصول المذاهب الأدبية ، ونظريات النقاد من أرسطو الى اليوم . فأخذ بنظرية أرسطو في تقسيم الشعر ، وبنظرية كروتشه في جماليات النص الأدبى . وصدر عن نظرية هيوليت تين ، واستثمرها استثمارا جيدا ، ساعده ما تتميز به من شمول وتنوع ورحابة . وبين هذا أو ذاك مارس النقد التطبيقى والمقارن بين أدباء الشرق والغرب .

وقد أثمر اعتماده المنهج الموضوعى جملة أشياء منها : عنايته بالمقدمات الطويلة لتحديد مكانة الأديب الذى يخصصه بالدرس فى الفن الذى اشتهر فيه ، بمعنى أن يضع الأديب داخل سياق تاريخ الأدب ، كما فعل فى دراسته عن توفيق الحكيم (٦) . وخليل مطران (٧) .

(٦) انظر ، أدباء معاصرون ، تحرير وتقديم أحمد الهوارى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ٧٥ .

(٧) انظر ، شعراء معاصرون ، تحرير وتقديم أحمد الهوارى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦٥ .

اذ عرض فى الأول للقصة العربية ، والقاصين المحدثين • وعرض فى الثانى للشعر العربى وأثر السوريين أو الشوام فيه من حيث التجديد •

وقد درج فى هذين البحثين على المنهج العلمى الموضوعى الذى اختصه فى التفصيل والتبويب ، واستخدم المنهج الاحصائى على نحو ما فعل فى حصر الصور الشعرية التى جاءت فى شعر خليل مطران للتعرف على مصدر الصورة عند الخليل : هل هى عطاء لما أحس وسمع ، أو قرأ ؟ (٨) •

ومنها أن منهجه فى الكتابة سار على هذا المنهج الرياضى • بمعنى أنه يقرر فى أول الأمر المبادئ والأصول – أو الفروض قبل الوصول الى (البرهان) – ثم يشرع فى تطبيقها شيئاً فشيئاً منتقلاً من المبادئ العامة الى الجزئيات الخاصة • ثم يؤلف بين هذه الأجزاء المتناثرة الى آخر الدراسة ، فيستقيم موضوعه فى شكل أو اطار واضح بارز • ومن هنا جاءت ملاحظة النقاد على ما اتسم أسلوبه من طابع علمى ، لا يخلو من جفاف •

نظرية تين :

ذكرت أن اسماعيل أدهم صدر عن نظرية هيبوليت تين • وهنا أوضح أنه لم يطبق نظرية تين حرفياً ، وإنما استفاد بما تتميز به النظرية من شمولية وتعدد فى تلافى القصور فى النظرية خاصة بالنسبة لدور العامل الفردى • فقد رأى أن « ماضى » الشخصية أشد فعلاً وأعمق تأثيراً فى الشخصية من الوسط • وهو يحدد هذا

(٨) نفسه ، ص ٢٨٧ •

الماضى بما يسميه الموازنة العصبية التى تمثل الدفعة القوية التى بها يتحرر الفرد من قيود الوسط . على أننا والحال هكذا نجد أنفسنا تجاه حتمية بيولوجية .

فاسماعيل أدهم يقرر أن الأفراد الذين تحرروا من تأثير الوسط أو القانون الكلى للجماعات على حد تعبيره ، إنما جاء هذا الفعل نتيجة لموازنتهم العصبية . « فالعلماء والفلاسفة والمفكرون الاعلام أشخاص لهم من موازنتهم العصبية ما يدفعهم للاستجابة لما يحيط على الصورة الفذة التى تظهرها أعمالهم وتفكيرهم ، وهم فى ثورتهم على بعض النواحي التى خرج بها الانسان من ماضيه إنما ينزلون على حكم ما توحىه موازنتهم العصبية وهو يضرب مثلاً » بالدكتور أحمد زكى أبو شادى « ليؤكد أن الموازنة العصبية » . . . دفعته الى الفن رغم أنه عاش فى بيئة علمية . وهذا يثبت فى رأى أدهم - أن خضوع العقل الانسانى للعوامل الداخلية أبعد غورا فى تكييف الفكر من خضوعه لعامل البيئة والوسط ، كما أنه يبين أن الموازنة العصبية لها اليد الأولى فى تكييف الفكر ، وأن الانسان فى تفكيره يخضع لموازنته العصبية « (٩) وإن كان علماء النورثة والأثر بولوجيا يرفضون - على نحو ما مر بنا فى نظرية تين - وجود علاقة دلالة بين الجنس البيولوجى والسمات الفنية .

وقد امتدت آثار تلك النظرة لتلقى بعدا جديدا على مفهوم اسماعيل أدهم للأدب وفلسفته . فهو يرى أن الأدب والفن والفلسفة وبقية ضروب المعرفة البشرية نتاج أو عطاء للنفس البشرية . ويستجيب للعوامل التى تؤثر فى كيانه وأخيلته من خلال

(٩) مجلة أدبى ، المجلد الأول ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٣٦ ، ص ٤٧٤ ، وقضايا ومناقشات ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢٤ .

ربط الفكر الانساني في وحدة عامة ، والنزول بها عند حكم الموازنة العصبية في الانسان في ضوء الفعل ورد الفعل .

وهذا المنهج يزود الباحث بتكأة علمية يستند اليها في دراسة آثار الفكر الانساني تضي بنا متغلغلة في أغوار النفس البشرية ، وتجعلنا على اتصال دائم بنهر المعاني الذي يتدفق في النفس الانسانية ، الا أن هذه النظرة أقرب الى فلسفة الأدب حيث تنصرف عن النقد المباشر الموجه للآداب ، الى البحث عن حقيقتها والعوامل التي كيفتها على هذه الصورة وهذا المنهج يجعل دراسة الآداب علما تحليليا كعلم التاريخ المقارن أو علم الحياة (١٠) . في ظل أو اطار فلسفة تؤمن أن ليس هنالك ما هو مجرد ، وانما هنالك تحول دائم وضرورة متواصلة ، وتعاقب لا نهاية له من الفعل ورد الفعل تأخذ الأشياء أوضاعها بالنسبة له .

اقترب اسماعيل أدهم في تطبيقه النقدي من نظرية تين وان تميز بقدرة على المرونة والتعديل في المحاور النظرية ، فالجنس ، بالمعنى العرقي ، امتد ليستفيد من المنهج الاثنولوجي من جانب ، ومن نظرية فرويد في التفسير النفسي . كما أن الوسط أو البيئة Milieu عمق من مفهومه للثقافة مستمدا من الانثروبولوجيا الثقافية مقولاتها ، والعصر ، أو المرحلة ، اكتسبت لديه الطابع التاريخي ، وحاول أن يبرز دور العامل الفردي ، وسلطانه على البيئة . ومن ثم جاء مفهومه عن دور الفرد في التاريخ ، في اطار منهجه التاريخي .

(١٠) شعراء معاصرون ، ٩٥ ، ٩٦ .

نشوء الأجناس الأدبية :

قبل الحديث عن المنهج الاثنولوجي والأنثروبولوجي في تفسير معرفة العرب للفن القصصى ، وأثر السلالة في الشاعرية ، أقف أمام نماذج من تطبيقه النقدي لنتعرف على أثر نظرية تين في نقده . ففي دراسته عن الزهاوى ذهب الى تطبيق قانون الوراثة على أدباء العربية ، فجعل طائفة عربية محضة ، وطائفة ذات أصول ليست عربية كابن الرومي وأبى نواس وبشار وابن المقفع . وقد أكد أن الموضوعية البادية في آثارهم إنما تعود الى وراقتهم . فهو يجزم بقانون الوراثة في الطباع ، ويجعل للدم هذا الأثر العظيم في توجيه العبقرية .

وهناك من النقاد من يرفض المغالاة في تأثير قانون الوراثة ، ويرى أن البيئة لها أثر لا يقل أهمية - ان لم يزد - عن أثر الوراثة . فابن الرومي ، وأبو نواس عاشا في عصر يفتق الأذهان الكليلة ، ويزهر القرائح الجافة . ومن ثم ، فلبينة الأثر الأحق في جعل هؤلاء الأفاضل ذوى عبقریات خارقة (١١) .

نعود الى تحليل أدهم في معرفة العرب للفن القصصى . فهو يرى أن عقلیات الشعوب تتباين وفق معطيات المنهج الاثنولوجي، فطبيعة العقل الألماني غير طبيعة العقل الفرنسي ، وطبيعة العقلين الألماني والفرنسي غيرها بالنسبة لطبيعة العقل الانجليزى . فطبيعة عقل شعب ما ليست سوى خصائص ذلك الشعب منعكسة على مرآة ذاته . . . وطبيعة عقل الشعب - فيما يرى أدهم - يتلون بها العلم تلونا كبيرا ، ذلك بحكم أن العلم نتاج ذو شكل خاص للعقل الانساني .

(١١) ذكرى المحاسنى ، الطليعة « الدمشقية » : العدد ٩ ، ١٩٣٨ ، ص ٨١٩

وما يل وقضايا ومناقشات ص ٤٣٧ .

ولا ريب أن هذه النظرة تتسم بالتعصب السلالي Ethnocentrism (١٢) كما أن الفروق بين الثقافتين الشرقية والغربية تترد إلى فعل البيئة والتراكم الثقافي أكثر من كونها عطاء لعنصر الوراثة على نحو ما ذهب اسماعيل أدهم . وما يسميه أدهم بروح الأمة Ethos (١٣) يعنى به أن لكل شعب في العالم تراثه التقليدي الذي خرج به من ماضيه والذي يحف به في حاضره ، والذي تكمن فيه مقدمات مستقبله . وإن اصطلاح « روح الأمة » هو الذي يربط ماضي جماعة من الجماعات بحاضرها ، ويمضي في الزمان بها إلى مستقبلها ، أثر من آثار البيئة وليس بفعل الوراثة العرقية . وما يسميه روح الأمة قريب لما يسميه تين Traine « الحرارة المعنوية » .

وهذا المهاد الاثنولوجي حول خصائص السلالات البشرية وثقافتها ، مقدمة للتعرف على رأى اسماعيل أدهم في تحليل نشوء الأجناس الأدبية الموضوعية وازدهارها .

(١٢) جوهر نظرية نقاء السلالة ، وهي النظرية التي ترى أن نقاء السلالات الانسانية عامل من أكبر العوامل على بقائها ، بل أن نقاءها ضرورى لبقائها ذاته . ويعكس التعصب السلالي عدم القدرة على تقدير وجهة نظر الآخرين ذوي الثقافات المختلفة بما تتضمنه من لغة ودين وأخلاق ، كما يعكس الافتقار إلى النظرة الانسانية الشمولية أو فهم المشاكل التي تواجه البشر في كل المجتمعات . انظر قاموس علم الاجتماع ، تحرير ومراجعة محمد عاطف غيث ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ .

(١٣) روح الأمة أو روح الشعب الثقافية Ethos, Cultural عبارة عن الأفكار والقيم والمثل السائدة في ثقافته ، أو ثقافة فرعية معينة ، بحيث تعطى لها طابعا مميزا ، والطابع الثقافي المميز Ethnos عبارة عن السمات والمركبات التي تميز ثقافة معينة ، وتجعلها مختلفة عن الثقافات الأخرى . (انظر قاموس علم الاجتماع ، المرجع السابق) .

يقول اسماعيل أدهم ان خصائص أى أدب لأية أمة لا يمكن تخليصها من العوامل والمؤثرات التى كونت طبيعة هذه الأمة ، وجعلت لها روحا ثابتة تميزها عن غيرها من الأمم ، ودراسة هذه الروح الثابتة التى يعبر عنها بروح الأمة ، والتى تظهر فى جميع أدوار حياتها شئ لاغنى عنه لباحث فى أدب أمة من الأمم وفى تاريخها ، لأن الآداب كنتاج للنفس البشرية تتأثر بالعوامل والمؤثرات التى تتكيف تبعاً لها النفس البشرية .

ومن ثم ، فدراسة خصائص الأدب العربى لا يمكن أن تخلص بها بعيداً عن دراسة روح الأمة العربية ، والتى تنصب فى المحيط الذى تحيا فيه فتكون ما يطلق عليه اسماعيل أدهم اصطلاح « البيئة » ثم يقرر أن أول شئ نلمسه فى الآداب العربية انفساً ذاتية تنقصها الطاقة على التجرد من الشخصية ، وجعل الظواهر الموضوعية فى طبيعتها . ذلك لأن طبيعة العربى تأثرت بفكرة الوحدة والاطراد التى غرستها فيه طبيعة البلاد التى نشأ فيها . وهذه الروح طبعت الأدب العربى بالسكون ، فهو أدب يلخص التفاصيل بدقة متناهية ، ومثال ذلك واضح فى وصف طرفة للجمل (*) ، اذ يصفه بدقة تشريحية ، ولكن ينقصها التجرد عن الذاتية . وأنت لو طالعت فى الالباذة كيف يصف هوميروس درع أخيلوس حيث يصهر الدرع وينحت ويصقل أمام بصر السامعين الذهنى ، لامكنك أن تعرف الفارق الكبير بين الآداب العربية والأوربية فان الأخيرة زخمة Dynamic فى قوتها ونشوتها الدرامى .

من هنا يمكننا أن نقف على السبب الذى قعد بالآداب العربية عن التصوير ، لأن التصوير يستلزم التجرد عن الذاتية ، وعرض الظواهر الطبيعية فى طبيعتها الموضوعية وهذه بعيدة عن طبيعة

(*) لم يصف طرفة الجمل وانما وصف الناقة « انظر معلقة طرفة بن العبد »

العقل العربى . ولا يجب أن ينسينا هذا النقص استكمال الأدب العربى من ناحية أخرى - ناحية الذاتية - التى بلغت قمته عند المتنبى .

ولا يجب أن نخلط بين شعر ابن الرومى وبشار بن برد وأبى نواس وأدب ابن المقفع وغيرهم من الأعاجم وبين أدب العرب ، فان ما فى أدبهم من الطلاقة الموضوعية راجع لوراثتهم الآرية ، (١٤) .

ولو ارتكز اسماعيل أدهم ، على البيئة بمفهومها الحضارى الاسلامى ، لأدرك أن عنصر البيئة الاسلامية ، وليس الوراثة ، هى التى أكسبت من ذكر من الشعراء والكتاب ، ما تميزوا به من عبقرية ، ومن ثم ، لعدل من أحكامه النقدية . وهو يرى أن الثقافة عند العرب تتسم بالذاتية فى حين أن الثقافة عند اليونان تتسم بالموضوعية . ويتولد عن ذلك أنك لن تجد فى الأدب العربى شعرا قصصيا ولا شعرا تمثيليا ولا شعرا تصويريا لأن القصص والتمثيل والتصوير يستلزم الانسحاب من آفاق الذات الى رحاب الموضوعية . وليس هذا فى مكنة الذهنية العربية (١٥) .

فاسماعيل أدهم هنا ، يرى أن العقلية العربية تتسم بالذاتية، بقدر ابتعادها عن الموضوعية . وفى هذا يكمن خلو الأدب العربى من القصة والفنون الموضوعية . «فمن القصة والأقصوصة والمسرحية نشأ فى الأدب العربى الحديث .. تحت التأثير المباشر للآداب الأوروبية ، ولم تكن فى وقت من الأوقات امتدادا للأدب العربى القديم حتى يصح افتراض أصل لها فى فن المقامة والقصص

(١٤) شعراء معاصرون ، ص ٨٢ .

(١٥) قضايا ومناقشات ، ص ١٤٥ .

الحماسي أو الحوار كما هو عند عمر بن أبي ربيعة ، (١٦) .
ومن المفارقة أن يطبق اسماعيل أدهم مفهوم البيئة والعصر أو المرحلة
في معرفة الأدب العربي الحديث بالفنون الموضوعية كالمسرحية
والقصة ، الا ينهض هذا دليلا على أن أثر البيئة أفل من أثر
الوراثة ؟

ان البيئة والعصر أو المرحلة التي يمر بها المجتمع ،
تحدد ازدهار فن من الفنون . وليس الوراثة على ما ذهب اسماعيل
أدهم ، ومن اتفق معه في الرأي من النقاد العرب المحدثين (١٧)
فكل طبقة اجتماعية لها فنا الذي يعبر عن أشواقها ومطامحها
وآمالها . هنا البيئة وليس الوراثة ، فظهور الطبقة البورجوازية
على المسرح السياسي والاجتماعي ، وارتقائها في سلم البناء
الاجتماعي هي الفرصة للحاجة أو لضرورة ازدهار الفنون الموضوعية
بمفهومها الفني الحديث متمثلا في الشكل القصصي والروائي .
لكن التعصب السلالي دفع اسماعيل أدهم لهذا التحامل غير
الموضوعي وان اكتسب موضوعية في الظاهر . فهو يجرد الأدب
العربي القديم من القصة ، ومن الطابع الموضوعي في الشعر استنادا
لعامل « الوراثة » أو السلالة . وفي الوقت نفسه يستند الى أثر
البيئة والعصر أو المرحلة في معرفة الأدب العربي الحديث بالأجناس
الأدبية الموضوعية . ترى ماذا يحدث لنظريته لو انسحب مفهوم
« البيئة » على الأدب العربي القديم ؟

(١٦) أدباء معاصرون ، ص ١١١ وعن شكل معرفة العرب لفن القصة
راجع : أحمد الهواري ، نقد الرواية ، ط . الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ،
ص ١٣٥ - ١٤٠ .

(١٧) انظر نقد الرواية ، الصفحات ذاتها ، اسماعيل مظهر ، في الأدب
والحياة ، بيروت دار مكتبة الحياة ، ص ١٠ ، ١١ ، وأبولو ، يناير ١٩٣٣ ،
ص ٨٥ .

وتنفذ أفكار « تين » في تناوله التاريخي للشخصية الأدبية .
وهو هنا يتجاوز القصور الذى لاحظته النقاد على نظرية « تين » من
حيث اغفالها لدور الشخصية الفردية ويتراءى ذلك فى دراساته
لأعلام الشعر العربى الحديث : جميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ -
١٩٣٦) ، أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) ، خليل مطران
(١٨٧١ - ١٩٤٩) ، عبد الحق حامد (١٨٥١ - ١٩٣٧) ،
وميكائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٨٨) . هذا فضلا عن دراساته
للأدباء المعاصرين : اسماعيل مظهر (١٨٩١ - ١٩٦٢) ،
توفيق الحكيم ، طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) يعقوب صروف
(١٨٥٢ - ١٩٢٧) .

وينظر اسماعيل أدهم لهؤلاء من خلال النظر فى الشخصية
الأدبية والفنية ، فى إطار المحاور التى أرسى دعائمها تين فى نظريته:
الجنس ، الوراثة ، العصر ، مع قدر كبير من المرونة والتعديل
واستثمار منجزات علم النفس والأنثروبولوجيا والتاريخ الاجتماعى .



والقارىء لدراسات اسماعيل أدهم الاجتماعى يجد نفسه
إزاء أرقام واحصاءات ومعلومات ووثائق تدفعه الى التثبت منها ،
فأبحاثه كانت تتميز بالموضوعية ، وتأتى عطاء للواقع المحسوس .
واسماعيل أدهم فى معالجته للقضايا الفكرية كان يحاول أن
ينفذ الى البواعث الأساسية وأن يدرس الأسباب الخفية . وذلك أنه
كان يرى للفكرة دواعى أولية تضرب بجذورها فى بطون الماضى .
ولأن الحاضر متصل بالغابر بأسباب قوية متينة فيندفع للبحث عنها
حتى يظفر بها فيضعها فى إطارها التاريخى والاجتماعى والاقتصادى
والثقافى أو قل والحضارى . وهو لا يكتفى بدرس الدواعى الأصلية
القديمة التى تراكمت على طول الأيام فكونت الحوادث بل يسعى
الى ربطها بأسبابها الطارئة ليؤلف منها سلسلة متتابعة الحلقات .

وتمثل المادية التاريخية رافدا من الروافد التي اغتذى منها منهجه واعتمدها في مباحثه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية .
وواضح أنه قرأ ماركس إبان دراسته في موسكو أو زيارته للفردوس الأرضي كما كان يقول . وجاءت دراسته عن قضية مصر الاجتماعية والاقتصادية من ناحيتها الانسانية نموذجا لتطبيق هذا المنهج . ويساير اسماعيل أدهم ، في تلك الدراسة ، ماركس في تفسيره المادي للتاريخ واعطائه ميزة رئيسية لعامل الاقتصاد الذي يحدد مثاليات الانسان وقيمه .

والمتأمل في دراسة اسماعيل أدهم عن «قضية مصر الاجتماعية» يشعر أنه كان ينظر الى المجتمع المصري من ناحية تكوينه الطبقي ، اى من ناحية تباين أوضاع طبقات الناس المعيشية . ويعرض في دراسته لطموحات كل طبقة وأشواقها ومثلها .

وقد وجه نقدا لاذعا للمؤرخين العرب الذين يعطون الأولوية للعوامل الروحية أو المثالية . على أنه لم ينكر أثر الانطباعات المثالية في الأفكار ، بعد تعيين الدور الاقتصادي لكل مرحلة من مراحل التاريخ .

ان القراءة السابقة في منهج اسماعيل أدهم تؤكد نزوعه نحو الموضوعية وسط طوفان من النقد الانطباعي التأثري وريادته الطريق نحو علمية التناول للأدب والنقد .

٣ - ماهية الشعر ورسالة الشاعر

التأمل في التراث النقدي لاسماعيل أدهم يلاحظ أنه كان يدور في فلك النظرية الرومانسية . وقد ألقت تلك النظرية بظلالها على مدارس الشعر العربي الحديث : مدرسة الديوان ، مدرسة أبولو ، ومدرسة المهجر .

كما أن التأمل في التراث النقدي للرومانسية يلاحظ أن كثيرا من الشعراء كانوا ، في الوقت نفسه ، نقادا طرحوا مفاهيمهم للشعر ولمهمته . وطبيعي أنهم ، وهم بصدد ارساء مبادئهم النقدية ، كانوا يسعون لازاحة المفاهيم الكلاسيكية للشعر . فالشاعر الانجليزى وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) نشر ديوانه قصائد قصصية غنائية The lyrical Ballads وطرح في مقدمته مفهومه للشعر من حيث ان الشعر يقوم على الانفعال ، وقيمته تكمن في تعبيره عن الشعور .

وعند وردزورث أن الشعر فيض المشاعر فيضا ذاتيا ، وأنه ينتج من عاطفة نستذكرها في حالة الهدوء ، فما تزال تلك العاطفة المستذكرة موضع التأمل ، حتى يحدث شيء من رد الفعل فينمحي على أثره ما يشتملنا من هدوء ، ثم تنشأ بالتدريج عاطفة أخرى قريبة الشبه بالعاطفة الأولى التي كانت موضعا للتفكير ، فلا تلبث هذه العاطفة الثانية أن تملأ شعاب العقل . في مثل هذه الحالة

الشعورية ، يبدأ انشاء الشعر الصحيح ثم يتصل الانشاء فى حالة شعورية شبيهة بتلك (١) .

وقد يشى هذا النص - ربما - للقراءة الأولى بأن الشعر فيض من الذات وأن لا جهد للشاعر أو وعى فى عملية الابتداء الشعري .
انما هى نتاج لحظة صفاء وهدوء نفسى ، الا أن وردزورث يبسط القول ، موضحا شارحا ما يقصد فى موضع آخر « فما الشعر الجيد بأسره الا فيض المشاعر القوية من تلقاء نفسها . على أنه ، وان كان هذا حقا ، فان القصائد التى تستحق شيئا من التقدير ، مهما اختلف موضوعها ، لم ينظمها قط الا رجل فضلا عما أوتيته من حس مرهف ممتاز ، قد أطل التفكير وغاص الى أعماقه ، وذلك لأن فكر الانسان يشكل مجرى شعوره المتدفق المتصل ويأخذ بزمامه ذلك الفكر الذى ان هو فى حقيقة الأمر الا صورة تمثل كل ما مضى بنا من مشاعر . وكما أن الانسان اذا أنعم الفكر فيما يربط تلك الصور الذهنية العامة بعضها ببعض من صلات ، تبين له من العلم ما يهيمه فى حياته ، فكذلك ان هو عاود هذا التفكير وواصله فان مشاعره سترتبط بتلك الحقائق الهامة ارتباطا ينتهى به ، اذا كان ذا طبيعة موهوبة بالحساسية الخصبية ، الى اكتساب عادات عقلية من شأنها - اذا أطاع دوافع تلك العادات اطاعة آلية عمياء ان تمكنه من وصف الأشياء والتعبير عن العواطف التى تنير عقل القارئ الى حد ما وتزيد من عاطفته قوة وصفاء ، بحكم طبيعتها واتصال أجزائها (٢) .

(١) الشعر والفاظه ، مقدمة الطبعة الثانية لديوان وردزورث ، وقد اعتمدت على ترجمة د. زكى نجيب محمود ، والمنشور فى كتاب « قشور ولباب » ، دار الشروق ، ١٩٨١ ، ص ٣٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨ .

فورا مجرى هذا الشعور المتدفق ، عملية فنية مرتبة ، يشهد الشاعر فيها طاقاته الذهنية والنفسية والتعبيرية ، ثم يستخدم هذه الطاقة في صورة فنية شعرية بمعنى أن الشعر يأتي ثمرة للجهد الفني والفكري . فالتعبير الشعري يرقده فكر الانسان الذي يغتذى بالعاطفة والشعور . فان كان الشاعر ممن يؤتى الحكمة ، فانها تمكنه من وصف الأشياء والتعبير عن العواطف التي تنير عقل القارئ وتذكى من عاطفته .

ومهمة الشعر ، في النظرية الرومانسية ، تتحقق من خلال المتعة أو اللذة التي يشيعها في وجدان المتلقى . فـ « الغرض من الشعر هو أن يؤثر في النفس أثرا يبقى ما بقيت نشوته ، وان كانت النشوة أرجح مقدارا من التأثير (٣) » .

أما شللي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) فيعبر عن الفكرة ذاتها ، ونمثل في أن « الشعر تعبير عن العالم الداخلي للشاعر بما فيه من انفعالات ومشاعر . فالشعر تصوير لأسعد اللحظات وأفضلها التي تغشى العقل ، ونحن على علم بوزورات الفكر والشعور العابرة ، التي قد ترتبط بمكان ما أو شخص ما ، ولكنها دوما ، تهجم علينا دون نزع أو انتظار كما ترحل دون أن نأذن لها بالرحيل . وأن الحماس للفضيلة والحب ، والوطنية والصداقة ، يرتبط أساسا بالانفعال (٤) » .

وعلى هذا النحو ، أطلق الرومانسيون العنان لاحتياهم الفردي ، حتى جاء أديهم صورة لذات أنفسهم ، ولولا ما يربط

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦ ، ٤٤ .

(٤) See, Shelly, P. B. A defence of Poetry, quoted from Ed- mound jones, English Critical Essays, JThe Nineteenth century, p. 133.

بينهم من مبادئ وقضايا عامة لكان أدب كل منهم ذا طابع خاص لا يشاركه فيه آخر . ومن ثم جاء الشعر ، في النظرية الرومانسية تعبيرا عن حالات فردية خاصة ، لأن أهم ما يتميز به هو شعور الفرد والخصوصية .



يستهل اسماعيل أدهم تعريفه للشعر بمقتبس من الأزهرى . « الشعر القريض بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار ، ودائله الشاعر ، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره » (٥) .

على أن دلالة الكلمة في التراث العربى القديم فى الجاهلية حملت معنى العلم والمعرفة فنقول : شعرت به أى علمت ، وليت شعرى ما كان ، أى ليت علمى محيط بما كان ، وشعرت بكذا : فطنت له . والأصل فى الكلمة « الشعور » جاء فى القرآن الكريم « وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون » (٦) بمعنى ما يدريككم . ثم تطور معنى الكلمة من الشعور إلى المعرفة والعلم . وقد اشتركت العبرية والعربية فى دلالة الكلمة على « الشعور » وتطورها من معنى الشعور إلى معنى العلم .

فالشعر عند العرب شعر من حيث هو فيض الشعور . والشاعر وجميعه شعراء ، لفظ يطلق عند العرب على من يقرض الشعر . ومن حيث أن لفظة الشعر نقلت من باب الشعور بالشيء إلى العلم به ، فإن لفظ شاعر استعمل للدلالة على أهل الحجبى من العرب ، من حيث هم أصحاب المعرفة والعلم . ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما أصل مستمد من الغيب ، فإن أصحاب

(٥) ابن رشيق : الصدة ، ط . الرابعة ، ١٩٧٢ ، ص ١١٦ .

(٦) الأنعام : ١٠٩ .

الحجى هم أصحاب المعرفة من المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين . ومن هنا جاء أن لكل شاعر شيطانا يوحى اليه بما يقول (٧) .

وحديث اسماعيل أدهم عن وظيفة الشعر ورسالة الشاعر ، يشى بصدوره عن النظرية الرومانسية فى نظرتها للفن والفنان ، أو للشعر والشاعر .

فوظيفة الشعر عند اسماعيل أدهم هى « التعبير عن الحياة فى سرها الروحى » . ولما كان الشعر تجربة الدنيا تملى على الشاعر صورا من الحياة ، فهذه الصور من حيث انها تخالط شعور الشاعر وتجيء من وجدانه ، فانها تجعل أغراض الشعر منتهية عند حد التعبير عما فى الوجدان من معانى الحياة وصورها التى خالطته . . . فالشاعر انسان لايعنى بالجمال الا قدر ما هو مثبت فى تضاعيف الحياة التى تبدو معكوسة فى اطار ذاته ، وهو الى هذا لايعنى بابرز اللذة والألم فى شعره الا بالمقدار الذى يخالط شعوره منها . وهو لايعالج مشكلة ولا موضوعا ، ولا يتقيد بشئ غير الحياة نفسها كما جاءت مغالطة وجدانه . وعمق استيعاب الشاعر للحياة ومنحى ابرازه وعرضه لمشاعره واحساساته تحدد معنى قيمة شعر الشاعر من الشاعرية الصحيحة ، (٨) .

ففن الشعر عند اسماعيل أدهم يقوم على نظرية التعبير ، لب النظرية الرومانسية وهى النظرية التى تتعامل مع الفن من خلال معطيات الفنان ، وقد ربط نقاد الرومانسية بين ماهية الشعر

(٧) شعراء معاصرون : ١٨١ .

(٨) المرجع نفسه : ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

والشاعر (٩) وقد أفاض اسماعيل أدهم ، فى الالاحاح على أن الشعر
تعبير عن صاحبه (١٠) .

عند اسماعيل أدهم أن الشاعرية تستند على محورين : الأول
عمق مخالطة وجدان الشاعر للحياة . والثانى منحى أو طريقته
عرضه الاحساسات والمشاعر التى يخلص بها من هذه المخالطة التى
تنجم عن تأثره بمحيطة الاجتماعى .

ان الشاعر - عند اسماعيل أدهم - ينظر الى العالم من خلال
« الأنا » ومن ثم ، فانسحاب ذاتية الشاعر على الحياة ، ومجىء
شعره من مخالطة وجدانه لها ، تستمد خطوطها من نفس الشاعر
وطبيعته . بمعنى أن الشعر - من حيث الموضوع - قطعة من الحياة
يعرضها لنا الشاعر من خلال مزاجه وينقلها الى الجو الذى خلقه فى
شعره فنشعر وكأننا نحيا فيه ونتحرك . هذا العرض يستمد من
ذاتية الشاعر ومزاجه الذى يتأثر ببيئته الاجتماعية .

ومن ثم ، فالشعر مظهر نفسى يدل على وجه تفهم الحياة
والاحساس بها (١١) . يقول : « لما كان الشعر ينبض من وجدان
الشاعر متخذاً لنفسه قالب اللفظى الدال عليه ، فان الجو الذى
فى نفس الشاعر يتخذ الألفاظ التى تخلق بذاتها فى عالم الشعر
نفس الجو الذى يحس به الشاعر فى عالمه الداخلى مجردا . وعن
طريق هذا الجو الذى يخلقه الشاعر من الألفاظ فى شعره ننتقل

(٩) انظر : العقاد ، مراجعات فى الآداب والفتون ، القاهرة ١٩٢٥ ، ١٦٠ ،
العقاد خلاصة اليومية ، مكتبة عمار ، ١٩٦٨ ، ص ١٦٦ ، والعقاد : مقدمته للجزء
الثانى من ديوان عبد الرحمن شكرى ، ط . الثانية ، القاهرة ، ١٩٦٠ جمعه وحققه
وقدم له نقولا يوسف ، ص ٩٧ ، المازنى : الشعر غاياته ووسائله ، ط . الأولى
القاهرة ، مطبعة السقور ١٩١٥ ، ص ١٤ .

(١٠) شعراء معاصرون : ١٦٦ .

(١١) المرجع نفسه : ص ١٧٠ .

والى الجو الذى هو فيه « (١٢) وفى موضع آخر يلح على أن شاعرية الشاعر تفيض من وجدانه « متخذة من اللام شكلا تظهر فيه من العالم المضمر الى عالم الاشكال ، والانسان فى الشاعرية يحمل الشكل اتساقا يوحى بالجو الذى اضطربت فيه الشاعرية ، من هنا يمكننا أن نتكلم فى الشعر . عن الشاعرية التى تجتاح الوجدان وتضطرب فى نفس الشاعر حتى تفيضها ، وعن الشكل الذى اتخذته الشاعرية لتظهر ، وعن الجو الذى تخلقه الشاعرية باتساقها فى الشكل . على اعتبار أن جميع هذه الأشياء تنصهر فى بوتقة واحدة لينبعث منها شيء واحد ، ذلك الذى نسميه شعرا « (١٣) . فالشعر شيء يتصل بنفس الشاعر وفيض وجدانه ومنحى تعبيراته .

فالشعر « من حيث هو فيض الشعور والوجدان نتيجة اهتزاز أوتار النفس البشرية أمام الحياة الكامنة فى الأشياء ، فانه على قدر الاهتزاز وقوته يكون مقدار عمق الشاعرية فى الشعر ، ذلك أن الهزة التى تستولى على نفس الشاعر كلما كانت قوية تكشف أسرار الحياة ومعانيها لوجدان الشاعر فى حقيقتها . فتجعل الشاعر قادرا على النفوذ ، عن طريق وجدانه الى ما وراء المظاهر الخارجية للأشياء ، ومن هنا يمكن أن يقال ان الطبيعة تلقى جانبا من معانيها الخالدة لنفس الشاعر فى اهتزازات أوتار نفسه أمامها . فالشاعر أشبه بآلة موسيقية أمام الطبيعة . والطبيعة كالأنامل التى توقع عليها ، والأنغام التى تخرجها الآلة أشبه ما تكون بالشعر الذى يفيض به وجدان الشاعر (١٤) .

واسماعيل أدهم ، وان لم يبسط القول فى علاقة الشاعر

(١٢) المرجع نفسه : ص ١٧١ .

(١٣) المرجع نفسه : ص ١٧٠ .

(١٤) المرجع نفسه : ص ١٦٨ .

بالطبيعة ، إلا أنه كان على وعى بالتوجه المعرفى للشاعر . والعالم بالنسبة لأدهم هو كل ما هو خارج الذات ، أو لنقل الموضوع ، وتأتى الطبيعة مشتملة لهذه الرؤية .

فالشاعر من حيث هو صاحب فن ، هو ذلك الانسان الذى ينفذ بوجدانه وبصيرته الى ما وراء الأشكال الخارجية للحياة مصروفاً عن العمل بالتعلق ملء نفسه بالحياة فى أعماق الأشياء . غير أن الحياة لا تؤتى الشاعر بأكثر من هزات تصله بجانب من جوانب الحياة الداخلية للأشياء رافعة جانباً من الوشاح الذى بين الشاعر والحياة الداخلية للأشياء فيفيض الشاعر من وجدانه بخبرات طالما ترددت فى أعماق نفسه القصية كلحن موسيقى ، غير أن هذه الخلجات فى خروجها من العالم الخارجى ، تستعير الأنغام لتبدو لحناً كلامياً ملحوظاً » (١٥) .

فالشاعر ينفذ ببصيرته للعوالم الداخلية التى تنطوى فى سراديب النفس ليمد بصره نحو العالم الخارجى . هنا يكشف اسماعيل أدهم معنى قوله : « ان التعبير عن الشعاعية هو كل أغراض الشاعر . فالشاعرية فى هذا السياق النقدى تشى بصدق تصوير اشاعر للباطن . وعندما تكتمل الرؤية تستعين بالأوزان أو القوافى أو ما يقوم مقامها لتخرج الى العالم الظاهر متميزة بنبرات يتميز بها الشعر عن بقية ضروب الكلام ليؤلف الشاعر وحدة موسيقية يمكن أن يصب فيها الخلجات التى تتردد فى وجدانه ، وهو حين يصب هذه الخلجات فى الألفاظ فإنها تتصاعد فتكون وحدة لا يمكن أن تفصل الألفاظ فيها عن الشعور ، والشاعر فى ذلك كالموسيقى » (١٦) .

(١٥) المرجع نفسه : ص ١٦٩ .

(١٦) نفسه .

ونجد أصداء من الناقد الانجليزى « برادلى » واضحة فى ربط اسماعيل أدهم بين حقيقة المعنى الشعرى واللفظ المغبر عن المعنى .
وقد أشار الى ذلك صراحة فى النص المقتبس من محاضرة برادلى « الشعر للشعر » وفيها يقول برادلى : « ان الشاعر كالموسيقى ، وكما أنه لا يوجد فى الموسيقى أنغام فى جانب ومعان يعبر عنها بهذه الانغام فى جانب آخر ، بل يوجد هناك فقط صوت تعبيرى » (١٧) كذلك الأمر فى الشعر ، فلا يوجد ألفاظ وحدها ومعان وحدها ، انما ألفاظ تعبيرية عما فى وجدان الشاعر ، هي مظهر الشعاعية والشعر نفسه .

ان قراءة آراء اسماعيل أدهم حول الشعر والشاعرية تؤكد صدوره عن النظرية الرومانسية فى الشعر .

بين الطبع والصنع :

حرص اسماعيل أدهم أن يرسم خريطة نقدية يوضح من خلالها أبعاد المدرسة الاتباعية وسماتها ، مقارنة بالمدرسة الابتداعية . وهو فى تفرقة بين المدرستين يطرح مفهومه للشعر ولرسالة الشاعر .

والتفرقة بين المدرستين تثير اهتماما لاقتا لأنها تحدد حجم العطاء الفنى الذى قامت به كل مدرسة . وترصد حجم الدور الذى قام به الابتداعيون من خلال المقدمات النقدية لدواوين الشعراء النقاد الذين طرحوا مفهومهم للشعر ولرسالة الشاعر . ومن خلال آراء نقادهم فى تقديم التطبيقى لأعلام الشعر الرومانسى . كما تنبىء - تاريخيا -

(١٧) برادلى « الشعر للشعر » ترجمها ولخصها أحمد زكى أبو شادى ، انظر كتابه قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع ، القاهرة ١٩٢٧ ، ص ٢٠ ، ٢١ .

عن الدور الذى قام به الاتباعيون أو الاحيائيون ، وعلى رأسهم
البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤) .

ان الشعر فى المدرسة الاتباعية عطاء فنى لـ « صوغ خلجات
الشعور والنفس فى قوالب من فعل العقل المحض وعمل الذهن
الصرف » (١٨) .

ويرتكز اسماعيل أدهم فى طرحه لمفهوم الشعر عند المدرسة
الاتباعية على « ابن خلدون » (١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) فى مقدمة ، فصل
فى صناعة الشعر ووجه تعلمه . وهذا الفصل بمثابة دستور لهذه
المدرسة اذ تحكم فى فهم الشعراء لرسالة الشعر ، وللعملية الابتداعية
ذاتها . وكان مؤشرا راصدا للاتجاه الاتباعى .

يقول « ابن خلدون » : « . . . واعلم أن فن الشعر من بين
الكلام كان شريفا عند الغرب ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم
وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلا يرجعون اليه فى الكثير من علومهم
وحكمهم . وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن الملكات كلها .
والملكات اللسانية كلها انما تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلامهم
حتى يحصل شبه فى تلك الملكة . والشعر من بين الكلام صعب
المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال
كل بيت منه بأنه كلام تام فى مقصوده ويصح أن ينفرد دون ما سواه
فيحتاج من أجل ذلك الى نوع تلطف فى تلك الملكة حتى يفرغ الكلام
الشعرى فى قوالبه التى عرفت له فى ذلك المنحى من شعر العرب
ويبرزه مستقلا بنفسه ثم يأتى ببيت آخر وكذلك ثم بيت . ويستكمل
الفنون الوافية بمقصوده ثم يناسب بين البيوت فى موالاة بعضها
مع بعض بحسب اختلاف الفنون التى فى القصيدة . ولصعوبة منحاه

(١٨) شعراء معاصرون : ص ١٦٧ .

وغيرابة فيه كان محكا للقرائح في استجدادة أساليبه وشحن الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه ولا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الاطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تلمظ ومحاولة في رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها .

ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في اطلاقهم . فاعلم أنها عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب . ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه . فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله يا دارمية بالعلياء فالسند . . . وأمثال ذلك كثير من سائر فنون الكلام ومذاهبه . وتنتظم التراكيب فيه بالجمال وغير الجمل انشائية وخبرية اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى مكان كل كلمة من الأخرى . . . فان مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج . والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج عن القالب فى بنائه أو عن المنوال فى نسجه كان فاسدا ، (١٩) .

(١٩) ابن خلدون : المقدمة ، فصل فى صناعة الشعر ووجه فعله . ط .
المكتبة التجارية الكبرى د . ت . ص ٥٧٣ .

وهذا النص يحمل فى أعطافه دلالة تاريخية لافتة فى تحديده « المتحول » فى تيار الشعر العربى . فأغراض هذا الشعر تكاملت ، وغدت منوالا ينسج الشاعر المتأخر بردته بالنظر الى روائعه والنسج عليها . وهذا يعنى زحزحة المفهوم الأصيل الذى نشأ مع الشعر العربى . وهو المفهوم الذى يقرن بين الشعر وفيض الشعور . تحول الشعر من « طبع » الى « صنعة » تقوم على المطالعة لدواوين الشعراء المتقدمين أو بتعبير « ابن خلدون » : « ان لعمل الشعر واحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه أى من جنس شعر العرب حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ولا يعطيه الرونق والحلاوة الا كثرة المحفوظ فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وانما هو نظم ساقط . واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحن القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم وبالاكثر منه تستحكم ملكته وترسخ . وربما يقال ان من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة اذ هى صادرة عن استعمالها بعينها فاذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة » (٢٠) .

وعلى هذا النحو ، ينشأ - من خلال الحفظ والمران والدربة على أساليب صوغ الشعر - قالب أو اطار شامل من التراكيب تملأ شعاب عقل الشاعر فيفرغ منها صوره الفنية . وهكذا ، وبمرور الزمن ، بدأ الشعر العربى يفقد ، الى حد كبير ، عناصره الوجدانية والشعورية التى توارت فى استحياء أمام الزخارف اللغوية والبديعية .

(٢٠) المصدر نفسه : ص ٥٧٤ .

وامتد ظل هذا المفهوم الذى حدد قسمااته الواضحة « ابن خلدون »
ليستظل بظله - مع مطلع النهضة واليقظة القومية وما صاحبها من
التفات نحو الماضى بحثا عن الذات القومية - ناقد احيائى كبير
« حسين المرصفي » (١٨١٥ - ١٨٩٠) وشاعر احيائى كبير « محمود
سامى البارودى » (١٨٣٩ - ١٩٠٤) رائد الشعر العربى الحديث
فهما معا شكلا ضفيرة مجدولة ، أحييت قيم الشعر العربى فى عصور
ازدهاره مما مهد للمدرسة الابتداعية أن تواصل الإبحار فى نهـر
الزمن ، وتعيد للشعر نبضه ولتصور عناق أشواق الانسان ، روح
الكون وأسراره .

والتأمل فى نصوص النقد العربى القديم يجد أنها تتفق - أو
تكاد - فى النظر الى الشعر على أن الأصل فيه الطبع ، أو الموهبة ،
أو قل الملكة الشاعرة ، وأن هذه الآراء النقدية كانت عودة أو انبعاثا
لمفهوم الشعر فى عهد الصفاء والقوة والنقاء ، حيث كانت الشاعرية ،
الطبع ، هى الأصل ، ترفده الصناعة . أما مفهوم الشعر على أنه الكلام
الموزون المقفى فهو تعريف شاع فى بيئة العروضيين وليس فى بيئة
الأدباء والنقاد (٢١) . فلم تكن فكرة الطبع غائبة عن الناقد العربى ،
خاصة فى المراحل المبكرة من تاريخ النقد . وبدلا من أن يقدر الناقد
القديم دور الانفعال الانساني الأصيل المتفرد ، الا فيما ندر ، وفى
المراحل الباكرة من تاريخ النقد ، نجده يقدر الجهد الحرفى المبذول ،
وان لم يكن وراءه أى رصيد من المشاعر والانفعالات الانسانية . ومع
مضى الزمن وتحول الشعر العربى نفسه الى صنعة باردة نتيجة توظيفه
فى غايات اجتماعية مباشرة تتحول فكرة الطبع نفسها ، ويتغير

(٢١) انظر : « ابن رشيق » العمدة ، ١/١٢٩ ، المرزوقى ، شرح ديوان
الحماسة ، القسم الأول ، نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ١٣ .

مفهومها • وبعد أن كان الطبع مرادفا للحساسية الفطرية التي تدفع صاحبها إلى التعبير عما يعانيه يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة • (٢٢)

من هنا لا محل لحديث اسماعيل أدهم عن تعريف العرب للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى • على أنه يقترب من تحديد المفهوم الصحيح للشعر عند الاتباعين بأن • • • الشعر صناعة تتبع فيها المعاني الأوزان والقوافي ، بيان ذلك عندهم أن الوزن والقافية أصل أدواته الشعرية •

ويرى اسماعيل أدهم أن الابتداعية قامت ، قبل كل شيء ، تحارب مثل هذه الفكرة الاتباعية ، التي ترى أن الوزن أصل أدواته الشعرية ، معتبرة أن الشعرية الأصل ولها أن تستعين بالأوزان والقوافي أو ما يقوم مقامها لتكون لها تلك النبرات الموسيقية التي تميز الشعر عن بقية ضروب الكلام • وبين هذا التناول للشعر وتناول النقد العربي القديم للشعر يقوم الفرق بين الاتجاه الاتباعي والاتجاه الابتداعي لأن اعتبار الوزن والقافية أصلا أدواتهما الشعرية يجعل البيت وحدة مستقلة في مبناها ومعناها عما قبلها وعما يليها •

وعلى هذا الأساس يمكنك أن تعدل وتبدل في ترتيب أبيات الشعراء الاتباعيين بدون أن تخشى أن يؤثر هذا التبديل على معاني القصيدة وأغراضها ، لأن لكل بيت في الشعر العربي وحدته • وبعبارة أخرى ، فإن قيام الاتجاه الابتداعي على أساس أن الشعرية هي الأصل ، وأن من أدواتها الوزن والقافية ، لذلك تجد تسلسلا مقبولا في الشعر الابتداعي ، أساسه أن الشاعر يعبر عن خواطر متناسقة في ذهنه ،

(٢٢) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،

وعن عاطفة في صدره ، ومن هنا كانت وحدة القصيدة في شعر
الابتداعيين أظهر شيء .

على أن الاتباعية والابتداعية اتفقتا حول « أهمية التراث » بمعنى
أن الالتفات إلى الماضي ، واستخلاص تقاليد الحياة ، هو الأساس لفهم
الحاضر وتطويره ، ولبناء المستقبل . فمن القديم يولد الجديد . وقد
أفاض اليوت في شرح هذه الفكرة في مقاله الشهير عن التقاليد
والموهبة الفردية .

٤ - الشكل والمضمون

الشكل والمضمون ، مشكلة أوسع مجالا من الشعر والأدب ، فالشكل يوجد في كل النظم الاجتماعية والسياسية . في شكل الحكم ، والنظام السياسي ، في طريقة التعليم وفلسفته ، في ترتيب البيت ، والمضمون يوجد في كل عمل انساني له دافع ومن ورائه هدف . يوجد في الثقافة كهدف للتعليم والعدالة كهدف للحكم .

ومناقشة العلاقة بين الشكل والمضمون تثير - ولو من بعيد - العلاقة بين النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التقليدية منها والمقتبسة ، وبين القصائد المبتغاة منها ، وهكذا تظهر عقدة العقد في قضية التغيير ، على أن تغيير النظم يجب أن يساير تغيير المقاصد ويخضع له ، كما أن تغيير الشكل في العمل الأدبي يجب أن يساير تغيير المقاصد ويخضع له (١) .

وقراءة التراث النقدي لاسماعيل أدهم تكشف عن تأثيره بالفلسفة الجمالية لكروتشه وبالتراث النقدي للنظرية الرومانسية . ومن هنا يبدو منطقيا أن نقف أمام الفلسفة الجمالية التي صدر عنها ، وتأثيراتها في نظريته لقضية الشكل والمضمون .

(١) انظر : « شكري محمد عياد » ، الأدب في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٣ ، وفيشر ضرورة الفن ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٧١ .

وهو يرتكز نقدياً على ماثير أرنولد Mathew Arnold وبراډلى Bradley فى مفهومه لقضية الشكل والمضمون . يقول : « اذا كان الشعر الصحيح ، هو ذلك الشعر الذى يتفق قلبه ، أعنى شكله مع المعنى من جهة ، والجو الشعرى من جهة ، فان الشعر الصحيح يظهر المعنى مع القلب . والقلب مع الجو الشعورى فى بوتقة واحدة تتماسك فيها اللبنة فى بناء واحد ليتمخض عن الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتكلم فى الشعر الصحيح عن معنى مجرد لذاته ، وعن قلب مجرد لذاته ، وعن جو شعري مجرد لذاته . ان كل ما يمكن أن نتكلم عنه كيان حى اتخذت فيه الشاعرية من القلب شكلاً . لأن الشاعرية لما كانت فيضاً من الوجدان مما احتشد فى صفحته من الأخيلة والتأملات والمعاني والصور الشعرية التى استنزلتها الوجدان فى غشيانه الموضوع الذى دارت حوله الشاعرية أو انسحبت عليه ، فإن هذا الحشد يفيض مع الشعور الدافق من الوجدان متخذاً قلبه الأسلوبى تاماً وشكله التعبيرى كاملاً مبدعاً جواً شعرياً يتفق مع الجو الذى كان عليه الحشد فى الوجدان . غير أن اتخاذ الشعور الدافق من الوجدان القلب لا يكون دفعة واحدة ، لأن الحشد الذى يفيض معه أشبه ما يكون بروح بدائية ، تبحث عن جسمها البدائى لتحل فيه ، اذا جاز مثل هذا التعبير ، أما نموها حتى قوامها الكامل وهيئاتها التامة ، فذلك يكون عن طريق التداعى عادة حيث يستنزل من صفحة الوجدان ما تبقى فيها من حشد الأخيلة والتأملات والمعاني الشعرية ، ويتدرج مع القلب حتى يبلغ به الى التمام (٢) .

هنا يكشف اسماعيل أدهم عن نضج وعيه بوحدة الشكل والمضمون . فالشعر بناء كامل وكيان حى متماسك ، فليس هناك

(٢) شعراء معاصرون : ص ١٧٨ .

منحل للحديث عن قالب أو شكل منفصلاً عن محتواه أو العكس .
يقول : « لا يمكن القطع بأن المادة يمكن أن توجد مجردة من شكلها
فاذا عدنا الى الشكل في الشعر ، فالواقع أنه ليس هنالك شكل
محض ، ذلك أن الشكل من حيث هو التعبير ، يحنوي ضمناً على
ما يعبر عنه . فاذا كل ما يمكن الكلام عنه أنه يوجد في الشعر
فقرات تتميز بتعبيرها أعني شكلها دون مادتها ، أو تتميز بتعبيرها
بجانب تميزها من ناحية المادة . غير أن هذا التميز من جهة الشكل
لا يخرج عن حد الزخرفة البيانية .

من هنا في الامكان دراسة الأسلوب في الشعر من حيث هو
مظهر التعبير من ناحية دلالة على ما يعبر عنه من جهة ، كما أنه في
الامكان أن يدرس الأسلوب لذاته من جهة أخرى . على أن دراسة
الأسلوب لذاته لكونها تقوم على أساس تجريد الأسلوب مما يحمله
من المعاني والتأملات والأخيلة ، فسوف يكون قاصراً على النظر في
تلاؤم نبرات الكلام ونسق الألفاظ وسهولة العبارات ووضوح
التعبير ، الى جانب تميز الأسلوب بالدقة والحركة والوحدة .

غير أن مثل هذه الدراسة تظل قاصرة حتى يلاحظ المعنى
الذي يحمله الأسلوب ، لأن المعنى أحياناً يحمل الأسلوب شكلاً
خاصاً يتفق وجوه الخاص ، وهذا أكثر ما يرى في الشعر . ذلك أن
الشاعرية حين تفيض من الوجدان بمعان وتأملات وأخيلة وخلجات
فإن هذه التأملات والصور والمعاني تأخذ قواها بما يتفق وجوه
الشاعرية ، وكم من قالب أفسد على المعنى جلاله وعلى الجو الشعري
علويته من حيث تنافره مع جوه الشعري .

١٠٠ ١٠١ ١٠٢ ١٠٣ ١٠٤ ١٠٥

ومن هنا نرى أن الشعر الصحيح هو ذلك الشعر الذي يتفق

قالبه الخارجى مع الجزء الذى يحمله المعنى معه ، والذى تجماسك فيه المادة مع الشكل ، (٣) .

ويكشف النص السابق عن بصمات كروتشه على نحو ما أفاض فى حديثه عن التعبير العارى أو الصورة العارية والصورة المزركشة ، وهى ما يسميها أدهم بالصورة التى تتميز بالزخرفة البيانية . وفى هذا المنحى ، يلاحظ أدهم أن الصورة المزركشة وما فيها من زخرفة بيانية يصلح لمعالجتها أو دراستها من جهة الشكل . والنقاد الشكليون يجدون بغيتهم فى دراسة الأسلوب لذاته . ومثل هذا المنهج الشكلى يقوم على تجريد الأسلوب مما يحمله من المعانى والتأملات والأخيلة ، ويقتصر على النظر فى مدى تلاؤم النبر . ونسقى الألفاظ ، وسهولة العبارات ، ووضوحها ، وما يتوافر فى الأسلوب من الدقة والحركة والتماسك أو الوحدة .

على أن المنهج الشكلى ، هنا يظل قاصرا حتى يلاحظ المعنى الذى يحمله الأسلوب ، إذ أن المعنى يحمل الأسلوب شكلا خاصا يتفق وجوه الخاص . ومن هنا نفهم معنى قوله : « هذا وأنت تجد الشاعر الذى يتخذ شكلا من الأشكال موضوعا لشعره ويتصوره فى ذهنه ويتصرف بما فيه من الزخرف مأخوذا بهندسته المنظورة . فتجده يلبس أخيلته التى يستنزلها الى صفحة وجدانه من هذا الموضوع لغة ايقاعية تتراقص فيها الأطياف والألوان والأضواء . من هنا لا يمكن أن نخدع فى حقيقة هذا الشعر (٤) .

ومع هذا فهو يرى أن الشاعر بحاجة الى قدر من الزخرفة البيانية ليمهد بين المعانى والأخيلة فى القصيدة « والشاعر بعد محتاج

(٣) نفسه : ص ١٧٧ .

(٤) نفسه : ص ١٧٩ .

الى الكثير من الفقرات البيانية لأجل أن يحرك قطعته الشعرية ، ويوطئ بين المعانى والأخيلة والتأملات الشعرية حتى تنتهى الى وحدة متسلسلة الحلقات فى القصيدة . اذا ففى الشعر الكثير من الفقرات المتميزة بتعبيرها وشكلها ، وهى من هنا ليست من فيض الوجدان ، وانما هى أثر من آثار زخرفة الشاعر البيانية . وشكسبير نفسه ، لم يخل شعره من مثل هذه الفقرات المتميزة بتعبيرها والتي لم تخرج عن كونها زخرفة بيانية . وبعد ذلك تبقى كمية لا يستهان بها من الفقرات فى شعر شكسبير وهى من وحي شاعريته والتي جعلت مقامه فى عالم الفن « (٥) » .

ويقول فى موضع آخر : « ولما كانت ألفاظ اللغة محدودة والشاعر لا يمكنه أن يوجد ألفاظا من العدم فهو مضطر لأن يوطئ الكلام من مقصد الى مقصد وينتهى لأغراضه من الألفاظ التى بين يديه ، وفى هذا وحدة تنحصر قيمة الصناعة فى فن الشعر عند الأمم الشرقية التى تقوم فى أدبها القافية مع الوزن كأداتين تستعين بهما الشعاعرية على أغراضها .

أما الاغريق : واللاتين من بعدهم ، فقد حرروا الشعر من الصناعة حين أطلقوه من قيود القافية ونجحوا بذلك أن يجروا الكلام حسبما يدعوه فى الذهن الالهام أو تداعى الأفكار والأخيلة كمعان مجردة قائمة فى الذهن . وهكذا كانوا أقرب لروح الفن من الشرقيين (٦) » .

ويقول فى نقده التطبيقى لشعر عبد الحق حامد ، شاعر الترك : « ولا شك أن عبد الحق حامد فنان من الدرجة الأولى ترد الى وجدانه أرقى صور الفن وأروع الأخيلة الشعرية ، ولكنه جريا وراء التلاعب

(٥) نفسه : ص ١٧٦ .

(٦) نفسه : ص ٤٧١ .

اللفظي أفسد على فنه علوينه وعلى شاعريته روعة أخيلته في كثير من الحالات ، أما الحالات التي لم يجر فيها وراء التلاعب اللفظي ، ولم يسبقه التداعي اللفظي الى حيث يفسد على فنه بالصناعة ، فقد خلق حامد في سماء الفن « (٧) لأن « الشاعرية لو جردتها من وشيها الخارجي ونزلت بها الى الشعور والاحساس لوجدت حامدا يعلو على الكثيرين من الذين يعتبرون من أعلام الفن والأدب الخالدين » (٨) .

وضرب اسماعيل أدهم مثلا بتطور فن « عبد الحق حامد » ففي البدء ، كانت الشاعرية عنده تخضع لمواضع المداعاة اللفظية . بمرور الزمن ، اتصلت نفس الشاعر بمجرى الآداب الأوروبية وأحس ما فيها من التحرر من الصناعة وتغليب الروح الفنية على الصنعة ، هنا خرج ثائرا على التقليد مكسرا قيوده وانطلق حرا مغرنا في سماء الشعر متحررا من القيود التي تفرضها الصناعة البيانية على الشعراء المقلدين .

والمثال التالي يشي بنضج في الاخيلة ، وتفتح الشاعرية عن طريق الحدس والالهام الذي لم يطمس بالعدوبه والحنو والرقه . ويستشهد اسماعيل أدهم بقول الشاعر في « ديوان » حجلة (٩) .

ياسعادة قلبي في بسمة من ثغرك
حدثيني ما اسمك ؟ أحورية أنت أم ملاك
أريدك بجسدك اللطيف فوق جدثي
يوم أموت ليرد لي الروح لاحتويك

(٧) نفسه : ٤٧٤ .

(٨) نفسه : ٤٧٥ .

(٩) نفسه : ٤٧٨ .

٥ - العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية

التأمل في تراث اسماعيل أدهم تشور في ذهنه عناقيد من الأسئلة : هل يمكن أن يتجرد العمل الأدبي من الدلالة على ذاتية صاحبه ؟ وإلى أى مدى ينبغي ألا يبين ذلك العمل الأدبي عن ذاتية مؤلفه ؟ وهل للذاتية والموضوعية صلة بالجنس الأدبي وما تشي به من آراء للشاعر أو الكاتب ؟ ثم ما الفرق بين الذاتية المقابلة للموضوعية في الخلق الأدبي وبين شخصية الشاعر أو الكاتب التي هي مرادفة للأصالة ؟

لقد مس اسماعيل أدهم القضية من خلال نظرية الأجناس الأدبية ، في الشعر الغنائي وفي الأدب المسرحي والقصصي . وتأثيرات كروتشه لا تخفى على القارئ الفاحص لنسيج فكره النقدي . فكروتشه يرى أن « التصوير الذاتي » في « الشعر الغنائي موضوعي بطبيعته » ، لأن الشاعر يفكر ويطيل التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية ، دون أن يعبر مباشرة عنها ، فكأنه بذلك يجعل « ذاتيته » موضوعية وكأنه يتأملها في خارج نطاق ، كأنما ينظر إليها في مرآة . وهذا ما يسميه كروتشه « موضوعية الذاتية في الشعر الغنائي » (١) .

(١) د . محمد غنيمي هلال : موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية في الخلق الأدبي ، المجلة ، العدد ٧٧ . مايو (آيار) ١٩٦٣ ، ص ٣٧ .

ولقد أفاض علماء الجمال ونقاد الأدب فى الحديث عن خطورة تضخم الذات على جماليات القصيدة الغنائية . فالنظرية الرومانسية - واسماعيل أدهم خرج من معطفها - ترى أن التعبير المباشر أو القريب من المباشر حيث تتوهج فيه الذاتية يضعف الشعر الغنائى من الناحية الفنية . فالدرس الأول فى مدرسة الفن أن التصريح ، ووضوح الذاتية عدوان من أعداء الفن ، والجري وراء التعبير بالآهات والتعجب أو الأوصاف المباشرة يخرج بالعمل الشعرى عن نطاق الجمال ، ويجعله تقريريا ، ويذهب بآثره .

فليس الشعر الغنائى - فى مفهومه الفنى الكامل استسلاما للخواطر الذاتية ، وانسياقا وراء العواطف المباشرة ، ونقلا لما يبدو لأول وهلة لفكر الشاعر ، بل هو - أولا وقبل كل شيء - عملية ذهنية تثير بالطرق الفنية الخاصة فى نفوس القراء أحاسيس وأفكارا عن طريق تمثيل الموقف النفسى وتصويره بالايحاء لا التصريح . ولم يكتب وردزورث W. Wordsworth بالوقوف ، فى تعريفه للتجربة الفنية ، عند حد أنها « فىض تلقائى للعواطف القوية » بل أتبع ذلك بقوله : على أن يثير الشاعر آثار هذا الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء . فالاستسلام للذاتية المباشرة والخواطر الأولى ، يفقد الشاعر أصالته ، وتشبه فى هذه الناحية انقياده الى الصور التقليدية وكلاهما قضاء على روح الشعر الغنائى وجوهره .

ان الشعر - على حد تعبير ت . س . اليوت T. S. Eliot ليس اطلاق العنان للانفعال ، ولكنه الهروب من الانفعال ، وليس هو التعبير عن الذاتية ، ولكنه الهروب من الذاتية ، واكتمال الرؤية الفنية ، وسيطرة الشاعر على أدواته ، تؤكد الفرق بين الانسان الذى يعانى ، والفنان الذى يخلق (٢) .

(٢) المرجع نفسه .

ولا يعنى احتجاب الذاتية وراء ستار الموضوعية ، على نحو ما يؤكد اسماعيل أدهم افتقاد الأصالة أو تميز الشخصية بطاقاتها الفنية . فالأصالة لا تتحقق اذا لم يتجنب الشاعر عرض ذات نفسه عرضا مباشرا فى خواطره وانفعالاته ، فتمحى بذلك شخصيته وتتوارى أصالته . فظهور الذاتية ، الغفل ، يضاعف من الأصالة الشعرية .

فليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الانسانية (٣) .

أما أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية وقصة . فقد استقرت فيهما الدعوة الى الموضوعية ، منذ شرحها أرسطو فيما يخص المسرحية ، حين تكلم فى نظريته فى المحاكاة وحتم ألا يتحلى الشاعر بنفسه ، والا لما كان محاكيا .

وهذه الموضوعية هى التى تكسب العمل المسرحى والقصصى قوة الحجة الفنية التى تثير المشاعر والفكر معا ، وقوة هذه الحجة من الجانب الفنى تناظر قوة الحجة المنطقية ، كما يقول أرسطو ، بل انها لتفوقها ، لأن لها ميزة إثارة الفكر والمشاعر معا ، على حين ان الحجة المنطقية ينحصر مجالها فى النطاق ذهنى التجريدى . وقد روعيت الموضوعية أدق مراعاة فى المسرحيات الكلاسيكية . وهى قاعدة ضرورية للكمال الفنى .

على أن الشاعر ، أو الكاتب كثيرا ما يصور آراءه وميوله من

(٣) د . عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني / ٢٦ .

خلال شخصياته المسرحية ، أو القصصية وليس ذلك بمعيب متى
يرر هذه الأفكار والمشاعر بمجرد الأحداث في خلقه الأدبي ، بحيث
نظير أمرا طبيعيا على لسان الشخصيات في موقفها . فلا يبدو فيها
أن الشاعر تدخل مباشرة بحال من الأحوال ، أو أنه يتوجه بها رأسا
الى المشاهدين في المسرح أو الى القراء (٤) .

ويقف اسماعيل أدهم أمام وفرة من النماذج المسرحية
والقصصية . يحلل من خلالها المسرحية أو القصة ، فقد تناول
بالتحليل النقدي مسرحيات « عبد الحق حامد » الشعرية وكلها
مأساوية ، وتدور حول وقائع تاريخية . أى حول حاضر « مضى » .
ومعنى هذا أن المادة الخام أكثر ايفالا فى « الموضوعية » . ولكي
تتحقق الموضوعية الفنية لابد من أن يستعين الفنان بمنهج الاسترداد
التاريخى . ومن هنا نفهم اشتغال وانشغال عبد الحق حامد بالتاريخ ،
يطالعه بكثرة ، حتى يختار من حوادثه ما يصح أن يكون موضوعا
لمسرحية .

و « عبد الحق حامد » يحرص أن يتمثل الوقائع الماضية ، بحيث
تتغلغل أحداثها فى عقله . ويندمج فى روح العصر الذى يصور من
خلاله أحداث مسرحيته .

واسماعيل أدهم يتعقب مصادر الموضوعية فى فن عبد الحق
حامد . فمن آياتها أن الشاعر ليصل الى روح العصر الذى عاشت
فيه الشخصية التى يصورها يستعين بجانب كتب التاريخ ، بما جاء
فى كتب التراجم والمسرحيات التى وضعها أعلام الفن والأدب . ومن
هنا نجد يعمد الى هوميروس وبندار وفرجيل والسعدى والحافظ
الشيرازى والفردوسى وأبى العلاء المعرى ودانتى الليجى وراسين ،
وكورنيل وشكسبير وميلتون وبيرون وهيفو وليخلص من آثارهم
بمادة لمسرحياته .

(٤) شعراء معاصرون : ٤٨٨ .

واسماعيل أدهم ، هنا يلح على التزام عبد الحق حامد بالتقاليد الكلاسيكية للمسرح . فقد نجح فى أن يخلق فى مسرحياته أكثر من خمسمائة شخصية . يأتى فى الصف الأول منها شخصيات الملوك والقيصرة والفاةحين والزعماء والسياسيين والفلاسفة والشعراء والفنانين . أى أن اختيار شخصياته يأتى منسجما والتقاليد الكلاسيكية التى تقر أن تكون الشخصية أو البطل من النبلاء أو ممن ينحدر من صلب الطبقة الارستقراطية أو الخاصة ويتجلى ذلك فى تصور عبد الحق حامد لشخصية فرديناندو ملك قشتالة (٥) فى مسرحية نظيفة والاسكندر الأكبر وأرسطو فى مسرحيته الشعرية (أشبر) وفى تصوير الخليفة الأندلسى « عبد الرحمن الثالث » فى مسرحيته « تزر » .

ومن آيات الموضوعية - كما ينبىء حديث اسماعيل أدهم - أن الشاعر يعمد الى التغفل فى روح العصر الذى عاش الشخص الذى يصوره فى مسرحيته ، ويتعمق فى دراسة حوادث عصره حتى يتسنى له خلق جو مماثل أو قريب من الجو الذى يعيش فيه بطله ، ثم يندمج فى هذا الجو . فيدون منها لينفذ فى حياة الشخصية بحيث تظهر قريبة من الواقع .

لقد كرس عبد الحق حامد رسالته الفنية للتنديد بالاستبداد والظلم ، وفى تصوير شهوة الحكم وكيف تقوده الى التحكم فى حرية الشعب . وهذه النزعة اصطدمت عند (عبد الحق حامد) مع ظلم السلطان «عبد الحميد» وقد سماه الطاغية الأحمر، فكان نتيجة ذلك أن

(٥) راجع النص الكامل لمسرحية « نظيفة » وقد ترجمها اسماعيل أدهم ، ونشرت فى مجلة « الحديث » العدد العاشر ، حلب . تشرين الأول « أكتوبر » ١٩٣٩ ، ص ٣٦٩ ثم نشرت فى الجزء الثالث من المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أدهم ، تحرير وتقديم : أحمد الهوارى « قضايا ومناقشات » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ٦٧٠ ومايلى .

عمد الى الحملة عليه وعلى أسلوب حكمه ونظامه ، ولكن من وراء حجاب .
اذ كان ينطق أبطال مسرحياته بكلام يتمشى مع مجرى المسرحية .
ويتفق مع روح الشخص الذى ينطقه كلاما يعتبر حجة دامغة تفضح
الظلم والاستبداد الذى ساد ابان حكم السلطان عبد الحميد (٦) .

ومن خلال التشخيص الدرامى ينفذ عبد الحق حامد متغلغلا فى
الطبيعة البشرية ليصور الرغبة والشهوة القائمة فى تضاعيف الفطرة
البشرية . وهو حريص أن يكشف خبايا النفس الانسانية وما فى
سراديبها أو كهوفها الداجية . فالشاعر يأتى فى مسرحية « أبشر »
بذاتين قائمتين فى كل شخص من أشخاص المسرحية ، شخص العقل
Animus والنفس Anima ليصور الصراع بينهما فى
أعماق كل شخص ، فى صور شعرية يتآزر فى تكوينها الالهام ، ودقة
الاحساس وخصب الشعور ، ورعاية الخيال وعمق الفكر . وكما
تطفئ العواطف على شخص الشاعر ، فكذلك تطفئ على شخصيات
مسرحياته . ولكن دائما ما يؤكد على تصوير الصراع بين النفس
والعقل ليخلص بتحليلاته لشخصيات الأبطال (٧) واسماعيل أدهم
هنا فى تحليله للبناء الدرامى عند عبد الحق حامد يلمس مشكل
الذاتية وكيف تتوارى خلف الموضوعية .

طرحت فى بدء هذه الوحدة من وحدات البحث سؤالا عن الفرق
بين الذاتية المقابلة للموضوعية فى الخلق الأدبى وبين شخصية الشاعر
أو الكاتب التى هى مرادفة للأصالة . والأنا أحاول أن أتعرف على
رأى اسماعيل أدهم . واجابته عن السؤال من خلال نقده لمسرحيات
الحكيم وقصصه .

(٦) شعراء معاصرون ، ص ٤٨٩ .

(٧) المرجع نفسه ، ٤٩٨ .

يقول اسماعيل أدهم ان كل أثر فنى يقوم على ما فيه من الاحساسات والمشاعر والأفكار . وهذه المواد انسانية ملك للمجموع البشرى . وهى فى ظهورها فى آثار الفنان تأخذ طابعا شخصيا ، ذلك الطابع الذى يعطى لفن الفنان ذاتيته ويميز فنه عن فن غيره . وليس هناك ما يمنع أن يستعين الفنان بأفكار فنان غيره أو احساساته ومشاعره ليخلص ببناء فنى جديد . أما الشيء الذى لا يتفق مع فلسفة الفن - فى رأى اسماعيل أدهم - فهو تصوير المشاعر والاحاسيس والأفكار من خلال تشبيهات وأخيلة واستعارات وكنيات فنان آخر . فأصالة الفنان تقوم على قدرته على التصوير وابتكار المعانى البكر . وهى ملك لشخصى للفنان يستمدّها من ذاتيته ومن وجدانه .

من هنا فثمة قدر مشترك - فى فلسفة الفن - من الفنانين من الاحساس والمشاعر والأفكار . أما صورة التعبير فذلك ملك لشخصى للفنان يسم كل فنان بميسمه ، والفنان له أن يستعين بأفكار غيره . وبالاحساسات والمشاعر التى يجدها فى آثار غيره من الفنانين ، لأن هذا ملك عام ومادة الفن ، ليقيم آثاره الفنية . فالفنان كالمعماري يستخدم اللبنة ، وهى واحدة ، فى اقامة مبانيه ، وطرّاز البناء هو الذى يسم البناء المعماري بالتميز والتفرد ، كما يسم الفنان بالقدرة الفنية .

من هنا كان البحث فى توليد المعانى من أهم قضايا النقد الأدبى . فهى مقياس لمعرفة أصالة الفنان وابتداعه . فالبحث عن أصالة توفيق الحكيم يقوم على تحليل البناء الفنى لمسرحياته . من حيث منحى العرض والقالب الذى عرض فيه ، وارتباطه بنفسية

صاحبه (٨) . وبموقفه من الموضوع والمضمون الذى يحمله العمل
الفنى . وهنا ينبغي أن نظل على ذكر بمقولة « فيشر » ، فالمضمون
ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه ، وفى أى سياق ،
وبأى درجة من درجات الوعي الاجتماعى والفردى (٩) .

ان الحكيم نتيجة لرؤيته الفكرية المثالية (١٠) تراجع من العالم
الواقعى الملموس المحسوس الى العالم الداخلى . عالم الباطن القائم
وراء الحس ، فكان نتيجة ذلك أن غرق فى طيات ذاته ، وحاول أن
يخلع من نفسه على الاشياء من المعانى الكلية ما يقابل الطبائع الثابتة
فشخص « شهرزاد » فى مسرحيته الخالدة التى تحمل هذا الاسم
تمثل شق الأنثى فى النوع الانسانى بكل طبائعها . وشخص العبد
يمثل الشهوة البهيمية . وشخص الوزير قمر يمثل الاحساس
البديعى والشعور بالجمال . كما أن شخص شهریار يمثل التفكير
الخالص والعقل المحض (١١) .

ولا يمتد الحكيم بفكره وفنه ليستوعب الواقع بل يرتد الى
« ذاته » فيتخذ من حياته وفكره وعالمه المثالى أو قل يستمد « رؤيته »

(٨) انظر . المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل ادهم ، الجزء الاول ، ادباء
معاصرون . تحرير وتقديم أحمد الهوارى . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٥ ،
ص ١٧٥ - ١٧٦ .

(٩) ضرورة الفن . ص ١٧٢ .

(١٠) انظر : د . عبد المحسن طه بدر : (أ) تطور الرواية العربية الحديثة
فى مصر . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٢ .

(ب) الروائى والأرض . القاهرة . المؤسسة المصرية . ١٩٧١ .

(ج) حول الأدب والواقع . القاهرة . دار المعرفة .

ووازن بين آراء د . عبد المحسن بدر وما جاء فى « لعبة الحلم والواقع »

لجورج صرايىسى . بيروت . دار الطليعة . ط ١ . الأولى . يناير ١٩٨٢ .

(١١) ادباء معاصرون . المرجع السابق ، ١٧٤ .

الفنية للشخصية من « رؤاه » الحالة فمن هنا نفهم سر تحطيمه
لنماذج الانسانية أو للشخصية الانسانية ذات الأبعاد . فالحكيم
يعتقد أن الشخصية وهم زائف فتراه يحطم فكرة النماذج الانسانية
التي هي الأساس في المسرحية التحليلية . وقيم فكرة اللاواعية
والعقل الباطن متأثرا بفرويد . وهو في كل هذا يبين أثر عدم توازن
العواطف في حياة الأشخاص (١٢) .

ويفسر د . ابراهيم ناجي غلة تحطيم الحكيم للشخصية الفنية
عند « الحكيم » بالرجوع الى طفولة الحكيم وملاعب صباه والذكريات
التي ظلت ملازمة لتلك الملاعب . فقد كان منصرفا الى التأمل في
الأشياء أكثر من تأمله في الأشخاص . أقصد بالأشياء اللعبة التي
يلهو بها ، والكرسي الذي يجلس عليه كما أقصد القمر أو النجوم التي
يراهها في الليل أو الشمس التي يحدق فيها بالنهار .

وهذه هي الأشياء التي بقيت لاصقة بمخيلته ، ومنها تكونت
حاسته الفنية ، ولكن حياة الفنان عنده . كانت خلقا وابتكارا فقط .
ولم يتحقق عنصرها الأصيل عنده . وهو الناحية الاجتماعية الا متأخرا
جدا . وقد حاول أن يحققه عمليا ، اما بالعمل الحقيقي للمجتمع .
أو باعطاء صورة يحتذى بها ، وأبسط هذه الصور الزواج ، ونسيت
عنصرا ثالثا وهو الغيرية ، فان استغراقه في الذهول أي انغماسه في
ذاته لم يدع للغيرية مجالا الا في الاستفاقات النادرة ، (١٣) . من
هنا تأتي الشخصية منسجمة مع فكره هو ، لأفكرها ، تدور في فلك
المطلق من الأفكار والمعاني ، حافلة - وهذا طبيعي - بالرموز . لذا ،
تتغلف الذاتية وراء الرموز التي يحرص الحكيم أن يصب فيها
شخصياته - التي هي امتداد فني لشخصيته - في اطار من

(١٢) المرجع نفسه ، ١٥٤ .

١٢ / المرجع نفسه ، ٢١٦ .

الموضوعية . فمسرحة « شهرزاد » تتحرك الرموز شخصوصا في جو المسرحية (١٤) والرمز عند الحكيم ليس لغزا شبه مغلق، فهو لم يترك رموزها لتستنبط استنباطا وآثر أن ينص على تفسيرها نصا في ظاهر سطره أثناء الحوار (١٥) .

واسماعيل أدهم يتغلغل في تحليل النص الأدبي ، في محاولة أن يكشف عن الصلة بين ذاتية صاحبه والموضوعية التي تكسب العمل الأدبي جمالياته . لذا فهو يقول : لما كان الفنان يروى عن نفسه في آثاره فإنه قد يسلك أحيانا طرقا ملتوية . . فينتحل في آثاره أسماء وعناوين مختلفة ، والتأمل في العناصر الروحية في آثار فنان معين ، تبين الرابطة أو الوشائج التي ترتد الى أرومة واحدة . من هنا فشخصية الحكيم ظاهرة بكل صفاتها ومشاعرها في هذه المسرحية فشخص الملك يمثل توفيق الحكيم وقد احتجب في قمم المعرفة . وشخص الوزير يمثل في طور من أطواره حين كان قلبا يتفتح للجمال ، وشخص العبد يمثل الناحية البهيمية منه ، وشهرزاد هنا هي الحياة .

ويقوم فن توفيق الحكيم في عرضه لشخصياته على أساس أن يعرف القارئ بالنماذج التي يخلقها من طرائق تفكيرها وأسلوب عملها وبدوات روحها . وهي مقدرة تدل على قدرته على العرض والتصوير . وهو يخلق شخصوصه ويتخيلها دون شرحها وتحليلها . بل يترك لذهن القارئ أو المشاهد الشرح والتحليل من مجموع الأعمال التي تقوم بها الشخصيات والأفكار التي يديرها في ذهنهم والحوار الذي يجريه على أفواههم أو ألسنتهم ولهذا تجد حيوية

(١٤) المرجع نفسه ، ١٥٨ .

(١٥) عبد الرحمن صدقي ، الرسالة ، ١٢ ابريل ١٩٣٤ ، ص ٥٥٦ - ٥٥٨ .

الأشخاص ودلائل الحركة من مستلزمات فنه (وحديث آدم يشى
بافتقاد توفيق الحكيم لهذين العنصرين) .

ولأن الحكيم يرفض فكرة النموذج الانسانى الثابت ، متأثرا
بفرويد فى نظريته وبين ماترلنك وبراندللو فى مسرحهما ،
فالشخصية عنده وهم • ومن ثم ، نجدها صنيعة الظروف
والاحتمالات • وليست خالقة لها أو متفاعلة معها ، بل منفعة بها •
ويتولد عن ذلك أن الشخصيات فى مسرح الحكيم تقوم على فكرة عدم
التوازن فى مشاعرها واحساساتها • ومع ذلك فالشخصيات فى
مسرح الحكيم تخلق الحوادث على نحو ما هى عليه من عدم التوازن •

ونلاحظ أن حياة التردد التى نلمسها فى شخصيات مسرحه ،
مردحا طبيعته المرنة المترددة « ذلك أن الشخصى الذى يخلقها الفنان
انما يخلعها على مسرح قصصه من طبيعة نفسه ، وصوره يستقيها
من أسباب ذاته فتتزل قريبة منه ، ان لم تكن صورة
ونموذج له » (١٦) •

ومن هنا جاءت حياة التردد فى الشخصيات التى يخلعها توفيق
الحكيم لأن هذه الشخصيات هى صور نفسه تقنعت أو تخفت وراء
أشكال من الرمز يحركها فى قصصه ومسرحياته •

وثمة صلة بين العناصر الروحية التى فى شخصياته وبينه ،
وهى صلة تمتد بخيوطها من نفس الحكيم • فالملك شهريار فى
مسرحيته « شهرزاد » نجده قد انتهى من طور اللعب بالأشياء والتمتع
بها الى طور التفكير فيها • والمراحل التى مر بها « شهريار » فى رحلة
البحث والمعرفة (١٧) تصور حقيقة شخصية الحكيم أحسن تصوير •

(١٦) أدباء معاصرون ، المرجع السابق ، ١٦٦ •

(١٧) نفسه ، ١٦٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ •

فالاطوار أو المراحل النفسية النى يصورها الحكيم فى مسرحيته « شهرزاد » تبين لنا فكرة خروج الروح عن المادة واستعلائها عليها . ومن هنا ، كانت قصة « شهرزاد » عند توفيق الحكيم ليست قصة الخيال والبذخ . والخرافة ، انما هى قصة الفكر والحقيقة العليا ومن هنا تأتى أصالة توفيق الحكيم .

ان « شهرزاد » فى قصة الحكيم هى قصة الحياة التى يدخلها الانسان وهو طفل يلهو . ثم يتدرج منها الى رجل يشعر ويحس ويتركها كائنا يتأمل ويفكر . ومن هنا نجد الصلة بين شخص الأستاذ الحكيم وشخص الملك شهريار . كلاهما انغمس فى المادة حتى شبع منها فانطلقت منه الصيحة : لقد شبعنا من المادة . ولقد بلغ الحكيم فى هذه المسرحية قمة فنه ، فعرف كيف يعرض أحداث المأساتين ، مأساة الروح والمادة فى هذه الحياة عرضا فنيا ، ذلك لأنه كان يعرض نفسه فى هذه المأساة (١٨) .

ويتعقب أدهم الصلة بين شخصيات الحكيم المسرحية ومسرحياته . فيشير الى أن هناك صلة بين شخصيات مسرحية « الخروج من الجنة » وشخصيات مسرحية « شهرزاد » فشخصية عنان تقابل شخصية شهرزاد ، فبينما نرى شهرزاد تقول لشهريار : انك تبقى على لكونك تجهلنى ، (المنظر الثانى) ، نرى عنان تبعد مختار عنها خشية أن يعرفها فيملها (المنظر الثالث) ، من المسرحية . وهذه المشابهة ليست عرضية ، انما تتصل بالعناصر الروحية التى تكون المرأة . أما شخصية « مختار » فى المسرحية فعناصره الروحية وما هو عليه من تباين وتردد فى النوازع النفسية ، انما يستحضر الى الذهن شخصية توفيق الحكيم . ومن ثم ، فشخصية « مختار » تمثل توفيق الحكيم تمثيلا دقيقا .

(١٨) نفسه ، ١٩٢ .

وفى قصة « عودة الروح » يستمد توفيق الحكيم من تاريخ حياته فى طفولته وصباه مادة قصصية ، فيجلى شخص ولده فى شخص « حامد بك العطيفى » وشخص محبوبته فى « سنية » وشخصه فى « محسن » . ومنهج الحكيم فى ادماج حياته وتاريخه فى القصة تذكرنا بمحاولة الاديب الروسى « ايفان بونين » فى قصة « أرستين » ومحاولة الروائى الانجليزى ديكنز فى قصة David Coperfield وبلزاك فى حياتهم وتاريخهم فى هذه القصص (١٩) Feshys Dans La Vallee

الا أن توفيق الحكيم ، وقد تهيأت طبيعته أن تأخذ الواقع من ناحية الرمز ، اتخذ لقصته إطارا رمزيا ، فتراه يعتمد على كتاب « الموتى » ويستقى منه أسطورة « ايزيس » (٢٠) .

ويتابع اسماعيل أدهم فن توفيق الحكيم القصصى فى مساره الذاتية ، فأقاصيصه من حيث أنها تدور من حوله فهى تحليل شخصيته وحياته . ويلتفت اسماعيل أدهم الى الجوانب الروحية التى يخلعها توفيق الحكيم على شخصياته . ولا شك أن حياة العزلة التى عاشها توفيق الحكيم قد هيأت له المناخ النفسى لسبرغور نفسيته حتى أنه قدم نفسه فى كثير من العمق النفسى . ويستنتج اسماعيل أدهم ملامح شخصية الحكيم ، وقد قدمها فى شخص « محسن » فى قصة « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » أنه شخصية مترددة مريضة النفس (٢١) .

وما يهمنا أن نقول ، بعد عرض رأى اسماعيل أدهم فى آثار توفيق الحكيم القصصية والمسرحية ، أن الحكيم قد تخفى بشخصيته

- (١٩) نفسه ، ١٦١ .
 (٢٠) راجع ، أحمد الهوارى الفكرة العربية فى عودة الروح ، (الصدى الأسطورى) دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ٢٩ - ٣٦ .
 (٢١) أدباء معاصرون ، مرجع سابق ، ١٨٦ .

وراء ستار الرمز ، ولم يكن الرمز خافيا في دلالة على ذاتية صاحبه ، وكان ذلك على حساب الواقع الموضوعي .

ان ذاتية الموضوعية ، هي التي من خلالها نستطيع أن نفهم معنى قول « جان بول سارتر » لاحيدة في الفن ، فكل عمل أدبي دعوة ، وادراك خاص للحياة ، واتخاذ موقف حيالها فلا سبيل الى أن تختفي شخصية الكاتب وتمحي معالم ذاته في خلقه الأدبي ، فهو خبيء وراء عمله الموضوعي . ولا ينبغي أن يقف منه موقف المستهتر أو المغترب عن عصره ومجتمعه ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص .

على أن موقف الكاتب ، وآراءه وأفكاره الذاتية في قصصه ومسرحياته ، لا يمارى سارتر لحظة واحدة أنها يجب أن تكون لها ما يسوغها في العمل الأدبي مستقلة عن شخصية خالقها ، وهو ما افتقدناه في أعمال توفيق الحكيم ، والا ضاع النضج الفني ، كما ضاع الأثر المقصود للعمل الأدبي في وقت معا (٢٢) .

ومقولة « سارتر » هنا تذكرنا بمقولة « زولا » الذي كان يدعو الى موضوعية للكاتب تشبه موضوعية العالم في عمله . وان جاءت قصصه مرآة لآرائه في كثير مما غص به مجتمعه من شرور وقبح ، ومن مظالم ينوء بعينها طبقة العمال خاصة ، وهو ينشد - كما قال هو - من وراء هذا التصوير مثالية في مجتمع جديد ، على الرغم من موضوعيته التامة ، أي من وراء تبرير الأحداث في قصصه بمجراها الطبيعي في الأحداث والمواقف التي أحكم تصويرها . ولعل الهجوم الذي تعرض له « أحمد شوقي » في مسرحياته الشعرية مرده لأنه لم يوفق دائما في أن يحقق ذاتية موضوعيته ، فبرزت مشاعره الفئائية ومن هنا غدت مسرحياته نحيلة دراميا . ولعل فلوير كان موفقا

(٢٢) د . محمد غنيمي هلال ، المجلة ، مايو ١٩٦٣ .

نماما فى دعوته الى الموضوعية التامة ، ورغم قوله ، مدام بوفارى
هى أنا ، فقد صور من خلالها ، وفى قصصه الأخرى ، جيله وأزمته ،
وكيف أخفق هذا الجيل ، وتتبدى آثار العصر الذى عاشه فلوبير ،
فى احباط شخصياته • وقد بث فى ذلك كثيرا من آرائه ومشاعره ،
ولكنه حقق موضوعية ذاته فى عمله المسرحى والقصصى تحقيقا كاملا ،
وان شفت بعد ذلك عن موقفه هو فى الحياة • وهذا التوازن بين
الذاتية والموضوعية هو ما افتقده اسماعيل أدهم وافتقدناه نحن معه -
فى آثار توفيق الحكيم المسرحية والقصصية •

لكن ما صلة الموضوع بالمضمون بالصورة على نحو ما فهمها
« اسماعيل أدهم » ؟ الاجابة عن هذا السؤال نطرحها من خلال معالجة
« الصورة الفنية » وهو موضوع الفصل التالى •

٦ - فى الصورة الفنية

الصورة الشعرية هى مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لى يعبر عن انفعاله الخاص . فالشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا حيث يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير معتادة فى اللغة التعاملية ، لغة التخاطب ، التى تقوم على التعميم أو الدلالة النمطية والتجريد .

والصورة من خلال الارتباطات والمقارنات اللغوية ، تقدم للمتذوق أو المتلقى التشبيهات والاستعارات والكنائيات والمجاز . فكل صورة هى خلق جديد لعلاقات جديدة ، فى طريقة جديدة من التعبير ، يعبر بها عن حالات نفسية غامضة أو مواقف إنسانية . فهى أداة الشاعر للتعبير والكشف عن التجربة .

من هنا ، ومن خلال العلاقة اللغوية الجديدة فهى تستهدف - اكتشاف شىء من خلال التعرف على شىء آخر . ومعرفة المجهول من خلال المعلوم . ان هذا الاكتشاف - عصب الصورة - هو عالم التجربة .

فالفن يعتمد على الأسلوب غير المباشر . وهذا يضاعف من عبء مهمة الشاعر ، حيث تعجز اللغة العادية ، لنمطيتها ، عن التعبير الدقيق ، مما يدفع الشاعر الى أن يحدث اضطرابا فى اللغة بأن يخلق بين ألفاظ اللغة علاقات جديدة يبدع من خلالها صورا شعرية تعبر عن انفعالاته ومشاعره بكل ما لها من خصوصية وتفرد .

ويلج النقاد وعلماء الجمال وفلسفة الفن ، على التمييز بين التعبير الذى يخصص الانفعال ويميزه ، وبين التقرير الذى يعمم الانفعال . فالانفعال شيء ، ووصفه شيء آخر . فقولك « أنا غاضب » يعنى أنك وصفت « الانفعال » لكن لا يعنى تعبيرك عنه . فالوصف يؤدى الى التعميم . وكلمة « الغضب » هنا أنت تشير الى جنس الغضب دون أن تدل العبارة على غضب معين . ومن ثم تتوقف براعة الشاعر على الابتعاد عن تعميم انفعالاته ، وما يبذله من جهد تجعلها متميزة منفردة (١) .

كما يعيب هؤلاء النقاد على الشاعر الذى يلجأ الى التقرير ، حيث ينفصل الفكر عن الشعور ، ويحدث ما يسميه اليوت تفكك الحساسية dissociation of sensibility فالشاعر الحق هو الذى يفكر بقلبه ويشعر بعقله . ومن ثم ، فهو يعبر عن الشعور ولا يبوح به بوحا مباشرا .

ووظيفة الصورة الشعرية هي التعبير، لا الزخرفة أو التنسيق . وهي التى تكشف العالم الروحي للشاعر ، لأنها وليدة الحدس intuition فالصورة بكل ما تعتمد عليه من تشبيه أو استعارة أو تشخيص وسيلة لاكتشاف العالم الداخلى للشاعر . فالاستعارة تبدو نشاطا غريزيا وضروريا بين أنشطة العقل فى محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الانسانية ، انها الوسيلة التى عن طريقها فصل بين ما هو أقل شيوعا وما هو أكثر شيوعا ، بين ما هو مجهول

(١) انظر ، جون ديوى ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ١٩٦٢ ، ١٣٢ ، كولنجود ، مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، هوبرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة مامى خنبة ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨ ، ٢٤٦ .
See, Stead C.K., The new poetic; London-Hutchinson university Liborory, 1964, p. 99.

وما هو معلوم (٢) . فهي الوسيلة للتعبير عن رؤيا الكاتب الفردية الخاصة .

ووظيفة الصورة في الشعر المسرحي والملحمي وظيفة مزدوجة .
اذ أنها تكشف أو تصور العالم الداخلي للشاعر . وهي هنا تتفق مع
وظيفة الصورة في الشعر الغنائي وقد قامت الناقدة Caroline
Spurgeon بدراسة الصور الشكسبيرية ودلالاتها . وهي
تدرس الصور الشعرية من حيث دلالتها على شخصية شكسبير نفسه
وعالمه الداخلي .

أما الوظيفة الأخرى للصورة الشعرية في المسرح الملحمي
والمسرحي . فهي تكشف عن العالم الداخلي للشخصيات الملحمية
أو المسرحية . وقد درس الناقد الألماني كلمن Clemen, W. H.
تطور الصورة الشعرية عند شكسبير حيث درس دلالة تلك الصور
على الشخصيات المسرحية ذاتها ، مثل هاملت ، عطيل ، ومكبث
وروميو وجوليت وغيرهم . فهو يتناول تطور الصور الشعرية
لشكسبير من حيث هو كاتب مسرحي . ومن ثم ، فهو يقسم مسرحيات
شكسبير ، في ضوء استخدام الصور الشعرية الى ثلاثة أقسام ، تعبر
في الوقت نفسه عن ثلاث مراحل فنية مر بها مسرح شكسبير .

في المرحلة الأولى تقوم الصورة على أساس زخرفي يستمد من
التشبيه . وفي المرحلة الثانية تشارك الصورة في بناء المسرحية ،
كما تقوم أيضا بوظيفتها التعبيرية . وفي المرحلة الثالثة تقوم
بدورها الكامل في التعبير عن شخصيات المسرحية . وتسهم في
تطوير الموقف الدرامي نفسه ، وتلتحم الصورة مع الموقف الدرامي
الذي يصبح موقفا استعاريا . فروميو يقف تحت نافذة جولييت

(٢) See, Murry, John Middleton, metaphor, quoted from, Anne
Ridley-Shakespeare Criticism, p. Passim.

يناجي القمر . والقمر هنا بالطبع هو جوليت ولكن هناك أيضا القمر الذي في السماء والذي نظن أن روميو يناجيه ، وهو في الحقيقة يناجي جوليت . ومن خلال الصور الاستعارية - لا التشبيهية - والموقف الاستعاري يقوم البناء المسرحي لمسرح شكسبير (٣) .

ولا يصادف القارئ في التراث النقدي لاسماعيل أدهم تعريفات نظرية للصورة الفنية . على أن هذا لا ينفي وعيه النظري بمشكلاتها وطبيعتها ووظيفتها . حيث يصادف القارئ لجهود اسماعيل أدهم في النقد التطبيقي للشعراء المعاصرين . جميل صدقي الزهاوي ، أحمد زكي أبو شادي ، خليل مطران ، عبد الحق حامد ، وميخائيل نعيمة ، أقول يصادف القارئ طرح اسماعيل أدهم لمشكلات الصورة مثل : الوحدة العضوية أو التناسب في القصيدة ، اللفظ والمعنى ودوره في الصورة .

هذا الوعي بالصورة الفنية وقضاياها جاء عطاء لفهم اسماعيل أدهم الصحيح للخيال ، ودوره في بناء الصورة الفنية . يقول : « الخيال imagination كما قلنا العنصر الأول في شاعرية خليل مطران . ولما كان الخيال في طبيعته هو وضع الأشياء في علاقات جديدة فنفس هذا الوضع يدل على نوع الخيال عند الشاعر . والواقع أنه يمكن رد الخيال في الشعر الى نوعين أساسيين : الأول الخيال الابتكاري أو الخالق والآخر الخيال التصويري أو التفسيري .

أما النوع الأول فتظهر عادة فيه عملية الخيال في تأليف مجموعة من العناصر المختزنة في الذهن في صورة مبتكرة يتحقق معها كيان خاص لها .

See, clemen, The Development of Swakespeares 'imagery
London, 1961, P. 22, 89.

وأما النوع الثانى فتظهر عادة فيه عملية الخيال فى تصوير الأشياء على أساس الاضافة الى أشياء أخرى تقويها وتظهرها . ومن هنا كان مظهر هذا النوع فنون البديع والبيان من التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل وما الى ذلك » (٤) .

ويحلل اسماعيل أدهم عناصر الملكة الشاعرة التى تميز الشاعر عن سواه من البشر . وتتبلور تلك الملكات فى : العاطفة والخيال والفكر . ولما كانت الملكات التى تتداخل فى تكوين الحياة التى بالإنسان هى ملكات الانفعال ، والخيال ، والفكر ، فان عنصر الحياة الذى يتميز به الشعر يجرى فى صورة تسمح بتجريد ثلاثة عناصر أساسية فى بنائه وتكوينه . وهى عنصر العاطفة Emotion (٥) والخيال والفكرة . ولا يوجد فى الشعر عاطفة بلا خيال ولا فكرة ، ولا يوجد خيال بلا عاطفة وفكرة ، كما لا يوجد فكرة بلا عاطفة وخيال وانما توجد قطعة الشعر وفيها هذه الأشياء مختلطة بقدر . قد يغلب أحد العناصر على العنصرين الآخرين . ومن هنا يصطبغ الشعر بغلبة عنصر من تلك العناصر .

ويتعقب اسماعيل أدهم فى نقده التطبيقى لشعر خليل مطران شعاب العاطفة والخيال والفكر فى شعره . فىرى أن : العاطفة مثارة من قبل الخيال والفكر يدخل عليها ليصفىها ويزنها . ومن هنا كانت العاطفة مسيرة عند الخليل بواسطة الفكر . ودخول الفكر عليها هو الذى يعطيها الثبات . فالخيال والعاطفة قوتان أساسيتان فى شعر الخليل وتأتى القوة الثالثة : « العقل » لضبط العلاقة بين العاطفة والخيال والاتزان المشهود فى معظم شعر الخليل من الناحية الشعرية يعود الى عمل القوة العاقلة أو الفكر . والعقل يدخل فى تكوين شاعرية مطران فى ضبط النسب والعلاقات بين مختلف المشاعر

(٤) المؤلفات الكاملة ، شعراء معاصرون ، ص ٤٧٨ .

(٥) نفسه ، ٣٧٤ - ٣٧٥ .

والعواطف التي تستولى على النفس ، فلا تغطي عاطفة على الأخرى كما أنها تدخل في انشاء النسب بين الصور المتمثلة في الذهن فلا تغطي الألوان والخطوط بعضها على بعض ، ومن هنا تخرج العاطفة صافية والخيال واضحا ، (٦) .

موضوعية الذاتية في الشعر الغنائي :

عند اسماعيل أدهم أن الخليل من الشعراء الذين ينسحبون الى نفوسهم فيجئ شعريهم من أطواء ذاتهم وهؤلاء عادة يجعلون الحياة جزءا من شخصياتهم فيتصل عندهم الموضوعى بالذاتى ، والخارجى بالداخلى . ولكن هذا الاتصال أساسه الاضافة الى شخصياتهم . ولما كانت شخصياتهم متعددة المناحي كالمنشور ذى الأضلاع والجوانب العديدة ، فانهم يعكسون الحياة التي تخالط نفوسهم في صور شتى وأشكال مختلفة . وهكذا يحتجب العنصر الذاتى عندهم وراء ستار من الموضوعية (٧) .

والواقع أن مطران شاعر مصور ، ولا أدل على ذلك من أن شخصيته وذاتيته تغيب وراء الصور التي تجئ من العالم الخارجى « عالم الموضوع » والتي تمر خلال نفسه المتعددة النواحي والجوانب فتتحلل الى أوصاف وصور تصويرية . ويأتى اسماعيل أدهم بمثال يوضح فكرته في موضوعية الذاتية عند مطران .

قصيدة : « العالم الصغير مرآة العالم الكبير - فنجان قهوة » (٨) :

أرأيت صوغ الدر في العقيان ؟
هذا حباب البن في الفنجان

(٦) المصدر نفسه .

(٧) نفسه . ٤٠٢ .

(٨) ديوان الخليل . الجزء الأول ، دار الهلال - دار المعارف . ١٩٤٩ .

ص ١٥٥ .

فلك تمثل شمسه ونجومه
 أفلاكنا في السير والدوران
 « ليلي » أجلي الطرف فيه تنظري
 سر الكيان وآية الأزمان
 تجدي سماوات وسبعن عوالم
 فتانة الإبداع والاتقان
 مشورة الأفراد منظومة
 جمعا بما لاتدرك العينان
 سيطرة بين الجهات حوئرا
 مرتبة في البحث كل مكان
 كل يصير الى حبيب مرتجى
 حتى يدانيه فيلتصقان
 فيذوب كل منهما في صنوه
 وكذاك يحيا بالهوى الصنوان (٩)
 جسمان يغتديان جسما واحدا
 كتوحيد الحبيين يقتزمان
 روحان تمتزجان حتى تصبحا
 شبه الصبا والطيب يمتزجان

ويعلق اسماعيل أدهم على الايات السابقة ، فيقف أمام قوة
 الخيال عند الخليل ، على نحو ما بدا في تصويره حباب البن في

(٩) صنوه : مثله .

الفنجان . وتتراى قدرة الشاعر من خلاله لغة مشاعره فى صورة تصويرية . فقد أليس مشاعره واحساساته صورا وأوصافا استمدتها من العالم الخارجى ، وخلع عليها من احساساته البشرية ما جعلها حية . وهكذا كان اختلاط الغرضين الوجدانى بالوصفى .

ذاتية الموضوعية فى الشعر القصصى :

واسماعيل أدهم يلاحظ أن ذاتية الموضوعية تتألق فى شعره القصصى ، كما فى قصيدة « الجنين الشهيد » هنا نجح الشاعر عن طريق قوة خياله ، فى أن يلقي دائرة غنية من الشعور والاحساس خارج شخصيته . وقد نجح فى ذلك على أساس اعارته شخصيته للفتاة ، أو قل قمص شخصية الفتاة ، فى مواقفها . ومن هنا جاء انطاق الفتاة بأبيات يصور فيها تلاطم مشاعرها وتوزعها بين حملة على أب جنينها ، ثم استيقاظ شعور حبها له ، فتحاول أن تسوغ فعله . بالقاء اللوم على نفسها ، لاستسلامها له . من هنا جاء دعاؤها على نفسها بزيادة الشقاء وتمنى جزاء القتل لشخصها لاسقاطها جنينها بالسهم من جوفها (١٠) .

على أن اسماعيل أدهم يرى أن شخوص قصص مطران الشعرية تتميز بالنمطية أو أنها أقرب الى النموذج الثابت الذى يتعد عن التخصيص الانسانى بقدر اقترابه من التجريد الفلسفى . فهو « ينطق فى قصصه الشعرية الشخوص على أساس اعارته شخصيته لهم . ولهذا تبقى شخوص قصصه ناقصة من حيث أنها لا تدل على أنماط خاصة تنتهى شخصياتها الى الجزئيات والتفاصيل التى تقوم بها . والتى تختلف باختلاف الأفراد . فنحن نلاحظ أن صرخة الفتاة فى قصة « الجنين الشهيد » الشعرية . . ليست صرخة امرأة معينة

(١٠) شعراء معاصرون ، ٢٦٣ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ .

أو ذات طبيعة خاصة ، وإنما هي صرخة كل امرأة ، تجيء من القسط الشائع من كل أنثى إذا أصيبت بمثل ما أصيبت به فتاة قصة « الجنين الشهيد » وهذه الصرخة يصح أن توضع على لسان أية امرأة أخرى في الحالة نفسها من دون أن تفقد قيمتها » (١١) ومرد هذا - في رأى اسماعيل أدهم - « أن الحياة تندمج في وجدان الخليل من وجهها العام ، الذى يشترك فيه كل الأحياء . ولعل سبب هذا الموقف النمطى الذى يميز شخصيات الخليل فى قصصه الشعرية أن الموضوع ، الذى ينسج الخليل برده شعرا ، ليس من الموضوعات المرتبطة بزمان معين أو مكان بعينه فهو موضوع لا يمس انسانا معينا ، بقدر ما يصور اللا انسانية فى الموقف والسلوك . من هنا فهو يقترب من التجريد الفلسفى بقدر ابتعاده عن التخصيص الانسانى ، حيث تتداعى للأذهان فكرة السقوط منذ آدم وحواء .

ويتابع اسماعيل أدهم قضية ذاتية الموضوعية فى الشعر القصصى عند خليل مطران . فيلاحظ أن الصور المبتكرة تأتى مستمدة من الخيال الخالق لخليل مطران ويتميز هذا الخيال عند خليل مطران بقوة التصوير للخلال والصفات التى يخلعها الشاعر على شخصيات قصصه ، ودقة وصفه للحالات النفسية العابرة بوجدان هذه الشخصيات ، والمشاعر التى تجتاح قلوبهم . وذلك فى ضوء ملاحظة مقتضى الحال بين الشخصية فى روحها وبين سلوكها .

ويمكننا أن نتبين أن الشخصيات فى قصص مطران ، نماذج تنطق عن روحها والخصائص التى تحملها فى ذاتها . وهى من هنا تخلق الحوادث على وجه طبيعى بالتفاعل مع المحيط . أى أنها تتميز

(١١) نفسه ، ٣٦٥ .

بقدر من الإيجابية • ويمكن القول ان شخصيات مطران ليست
صنيعة الأحوال تحركها الحوادث كما هي الحال فى النماذج
الشخصية لمسرحيات أحمد شوقي •

وطريقة عرض مطران لشخص قصصه الشعرية ، تعود
بأصل الى فن التصوير من جهة والى فن العرض من جهة أخرى • فهو
يرسم الخيوط الأساسية التى تدخل فى نسج شخصياته ثم يحاول
أن يشرح ذلك ويحللها ، باظهاره طرائق تفكير هذه الشخصيات
ونزعات روحها من تصرفاتها (١٢) •

فى الصورة الفنية ومشكلاتها :

للتعرف على الآراء النظرية لاسماعيل أدهم حول الصورة الفنية،
وامتداداتها التطبيقية نتلمس أبعادها أو ملامحها فى نظراته النقدية
للفنون الموضوعية ، المسرحية والقصة • أما فى الشعر فقد بث آراءه
فى ثنايا معالجته للصورة الشعرية •

وعلى هذا ، فالمهاد النظرى لمشكلة الصورة يبدأ عند اسماعيل
أدهم - فى الأجناس الأدبية الموضوعية • وهذا يسوغ لنا أن
نتناولها بالدرس والتحليل •

الفنان عند اسماعيل أدهم هو ذلك الانسان الذى يستوعب
الطبيعة - من حيث هى مظهر العالم الخارجى - عن طريق شعوره
واحساساته ويعرضها بمعانيها نابضة بالحياة • وعمق استيعاب
الفنان للطبيعة ، وابرازه وعرضه لاحساساته ومشاعره ، والمنحى
الذى يذهب اليه فى العرض كل ذلك مجتمعاً يعطى لفن الفنان
قيمه •

(١٢) نفسه • ٢٨٠ •

ومن جهة أخرى ، فالفن - من حيث الموضوع - قطعة من الحياة يعرضها الفنان من خلال مزاجه الخاص . وهذا العرض يستمد خطوطه من طبيعة مزاج الفنان ووجه انسحاب الفنان على الطبيعة ، ومنحى عرضه للحياة تبين اتجاه ذاتية الفنان ومنزع مزاجه الخاص .

وعيار النقد عند اسماعيل أدهم يقوم على الربط بين حياة الفنان الخاصة وفنه كيما يتسنى للنقاد الحكم على قيمة آثاره من الروح الفنية (١٣) .

والفنان بحاسته الفنية تجده يحطم حدود المعنى فى عالم الحس ويصله بعالمه فى النفس حيث عالم ما وراء المحسوس ، وتكون نتيجة ذلك أن يدور المعنى فى الذهن ، وعن طريق التداعى تولد المعانى والصور فتتشال على الذهن انشبالا كما تتزاحم عليه الصور . هذا الانشبال فى المعانى والتزاحم فى الصور ان اجتماعا فى مشهد واحد تداخلت المعانى ، وتمازجت الصور ، فكان شىء من الرمز .

وقاعدة التداعى - حيث يلعب المعنى معنى آخر عن طريق المشابهة ، والصورة صورة أخرى عن طريق المقاربة - تجرى فى ذهن الفنان بما يتكافأ وطبيعته . ويتلمس اسماعيل أدهم ملامح الصورة الفنية فى مسرح الحكيم ، من خلال تطبيق هذه القاعدة . اذ أن طبيعة توفيق الحكيم كانت تأخذ طريقها سمت التجرد الذهني، وتعيش فى عالم من الأحلام ، وإن لم تتخلص من المحيط الاجتماعي الذى أضفى عليها سمت الواقعية . وحياة التجرد التى عاشها الحكيم جعلته يخلص بنظرة مجردة للعالم . وهى نظرة ترجع بالعالم

(١٣) المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول . أدباء معاصرون ، ط ٠ الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٥ ، ١٥٠ .

المنظور الى ما وراء المنظور (١٤) . وما يهمنا هنا هو أثر النزعة
الرمزية فى بناء الصورة الفنية فى مسرح الحكيم من خلال تداعى
المعانى والصور فى ذهن الحكيم .

وعيار القدرة الفنية على صياغة الصورة الفنية تكمن لدى
اسماعيل أدهم ، فى مقدرة الفنان على التوليد . ذلك أن الصور
والمعانى والخطرات والأخيلة وحدات قائمة بنفسها فى الذهن ،
والتداعى يجرى بين هذه الوحدات على أساس التقارب والتشابه .
ويتم استلهام الفنان معانية وأخيلته من خلال اكتشاف صلات
التشابه والتقارب بين وحدات الوعي وتقليبها على وجوهها . . .
فالصورة المبتكرة تقوم على مبدأ التوليد للمعانى ، وهل هو مستمد
من طبيعة الفنان الخاصة أم منقول عن الغير ليس له أساس فى نفس
الفنان والأديب (١٥) .

والمعانى عند اسماعيل أدهم ترد الى قسمين : معان صماء
ساكنة نتيجة للخواء المعنوى ، ومعان متحركة حيث يدعوا المعنى
فيها معنى آخر . وكلا القسمين لا يخرجان عن رمز تحتاج لعمليات
تترجم فيها تلك المعانى الى ما تشير اليه وترمز له من الصور التى
ترتبط بها ، وهى فى ترجمتها الرموز تتخذ من الألفاظ وسيلة
للظهور . وهنا تكون الألفاظ أشكالا للمعانى . وهذه الأشكال بما
تحتويه من المعانى وما ترمز له من الصور تشار عن طريق صلات
التقارب والتشابه اللفظى ، بينما المعانى فى الذهن معان وأخيلة
جديدة تصحبها صور حسية غير أنها تنتهى فى الذهن بمشاعر
اتجاهية تصحبها صور حسية غير أنها تنتهى فى الذهن بمشاعر

(١٤) نفسه ، ١٥٣ .

(١٥) انظر شعراء معاصرون . ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦٢ ، ٤٦٦ ، وأدباء معاصرون

١٧٦ ، ٤٧٠ .

اتجاهية تصحبها صور حسية ، فيكون من ذلك الخواء • ويضرب اسماعيل أدهم مثالا للصورة الفنية التي تعبر عن هذه الحقيقة •

الأولى : قول توفيق الحكيم على لسان شهرزاد فى مسرحية « شهرزاد » (١٦) : « أنت يا قمر لا تزهو بغير الشمس ، فابق كى تستمد الحياة من نورها • فشهر يار فى الصورة الدرامية السابقة يخاطب وزيره قمر أن يبقى مع شهرزاد • هنا يشى لفظ القمر بما يحتويه من معان ، أشار فى ذهن الحكيم معنى استمداء النور من الشمس فكان قمر لا يزهو بغير الشمس حسب تعبيره فهى فى فلك الحسن شمس •

وبالمقابل فقد دعا اسم الوزير « قمر » فى ذهن توفيق الحكيم ممثلا فى شخص شهر يار تجاريبه فتطلب من قمر أن يبقى مع شهرزاد لأن فى بقائه حياته حيث يستمد النور منها • هنا الصورة الدرامية اعتمدت على مجرى التداعى اللفظى الذى ينتهى فى ذهن معانى وأخيلة تصحبها صور حسية ناضجة •

أما الصورة الدرامية فى « رصاص فى القلب » تنتهى دون أن تحرك فى ذهن تداعيات ما • ومن ثم ، فهى صورة صماء ، لاثير تداعيات لفظية أو معنوية • وأظهر ما يكون ذلك فى الحوار الذى دار بين نجيب وسامى حيث يصر نجيب أنه مضروب بالرصاص والثانى ينكر عليه ذلك • حتى ينتهى الى أنه وقع فى هوى فتاة تقف أمام محلات « جروبى » تأكل جلاسا • وهنا لم تقم الصورة على أى تداعيات فشجبت وباحت •

والتداعى عند اسماعيل أدهم قد يكون فى اللفظ ، بأن يحرك الفكر والشعور فيجعل ذهن يعمل ليدعو صورة من صورة أو معنى من معنى ، مما يفضى أن تتلاطم الصور والأفكار والأخيلة فى ذهن • وهذا التلاطم يتكافأ مع قوة الذاكرة ، وطاقة ذهن وصفاء المخيلة •

(١٦) راجع • العمل الأدبى بين الذاتية والموضوعية ، ص من هذا الكتاب •

فمن هنا كان التداعى يساير الالهام والحدس فى الخلوص بالهيكل
الفنى المطلوب .

والتداعى كما قد يكون مبعثه المعنى ، قد يكون اللفظ كان
يدعو اللفظ لفظا آخر عن طريق الصلة المعنوية - تقارب أو تشابه -
بين اللفظين . وليس معنى ذلك أن التداعى لكل لفظة معناها المستلهم
المستمد من اللغة . فالتداعى يتداخل بين معنى اللفظ ليوائم بينها
ويخلق الروابط والمناسبات بينها . ويفضى ذلك الى توليد معان فى
الذهن لم يثرها غير التداعى اللفظى . ولكن هذا التلاطم لا يكون
على وجه واحد عند الجميع ، لأنه قائم على قوة الذاكرة وما اختزنته
من جهة ، وعلى الطاقة الذهنية من جهة أخرى ، الى جانب ما فى
النفس من القدرة على التفتح لتقبل المشاعر والأحاسيس التى تثيرها
العوامل الخارجية والداخلية فى النفس . وعلى قدر ما تكون الذاكرة
قوية والطاقة الذهنية متفتحة والنفس مستعدة لتقبل ما يعرض
لها من انفعالات تكون دائرة التداعى أوسع . ومعنى ذلك أن
تعدد الروابط وتتنوع بين المشاعر والاحساسات والأخيلة فتتثال
المعانى وتتزاحم الصور .

هنا تقوم مقدرة الفنان على خلق المعانى والأخيلة واستلهامها .
وان ما يثيره فى النفس مشهد فنى من مجموعة التداعى لا يثيره مشهد
آخر ، فمشهد الصحراء يثير مجموعة من الأخيلة والصور والمعانى
غير مشهد المروج أو مشهد الغروب فى البحر .

ان التداعيات المعنوية هى معين خصب للفن لا ينضب ، والى
جانب التداعيات المعنوية يوجد نوع من التداعيات السمعية حيث
تدعو الأخيلة السمعية أخيلة أخرى . وقيام هذا الضرب من التداعيات
سببه رنين الألفاظ ، فمثلا كلمة « أضلع » فى العربية تجعل الألفاظ

« وجع » « مضجع » « ومخدع » ترد على الذهن ، وهذه الخاصية قائمة على الرنين الموجود في آخر اللفظة .

أما التداعيات اللفظية ، وهي تمثل مرحلة بدائية بالنسبة لنضج الصورة الفنية فلا تقف عند تداعي اللفظ للذهن ، ذلك لأن لها معناها العام ، ومن ثم ، فالتداعيات تتداخل من جديد لتوائم بين هذه الألفاظ ، وتخلق الروابط بينها . وهكذا ، يتولد المعنى في الذهن من صلات لم تقم في الذهن إلا من الرنين اللفظي .

والصناعة البيانية تنهل من هذا الضرب من التوارد الذي يخلقه في الذهن الصلات التي تقيمها في الرنين اللفظي حيث يدعو اللفظ لفظاً آخر ، والتشبيهات والاستعارات والكنائيات والجناس تقوم على هذا النبع من النفس . ويرسم الحكيم الصورة الدرامية من خلال المشهد التالي . ففي مسرحية « الخروج من الجنة » (١٧) يقول توفيق الحكيم على لسان « ليلي » :

« ليلي : (تنهض وتأمل النيل) : ما أجمل النيل الساعة !

وهذه المراكب والقوارب تسبح فيها كالأسماك !
يعتمد بناء الصورة ، هنا ، على معاني النيل بما فيه من مجرى الماء دعا للذهن الأسماك من حيث أنها تسبح فيه ، وهذا جعل ذهن ليلي يتفتح فيرى المراكب والقوارب في سيرها في النيل أشبه بالأسماك التي تسبح فيها .

يتضح من ثم ، أن قاعدة التداعي تساعد مخيلة الأديب على تشكيل أو بناء صورته الدرامية وتصاويره . والأوصاف والتصاوير التي يرسمها الحكيم في مسرحياته مألوفة ، فهو يستعير الصفاء

(١٧) الخروج من الجنة أو الملهمة ، المجلد الثاني من مسرحيات الحكيم .

للعينين من الماء . يقول في مسرحيته «شهرزاد» (١٨) : « عينان صافيتان صفاء الماء » . ويستعير للدماغ لفظ الوعاء من ناحية أن عقله يغلى في رأسه فيقول : عقل يغلى في وعائي (١٩) ويستعير اللون الأحمر للدم والشعبان للعبد من حيث يسمى في الظلام (٢٠) .
فقاعدة التداعي - اذن - تقوم بوظيفة هامة في بناء الصورة الفنية الدرامية .

الوحدة العضوية والصورة الفنية :

لعل التراث النقلى لاسماعيل أدهم يشي بصور صاحبه عن رؤية جمالية للنص الشعري وللصورة الشعرية . آية ذلك التفاته لظاهرة التناسب أو الاتزان بين شكل التعبير والمادة التي يحتويها التعبير .

ولعل هذا يبرر أن نعيد طرح ما سبق أثير عن الصلة بين الموضوع والمضمون والصورة . ومفهوم الصورة الشعرية بوصفها جوهر القصيدة مفهوم شاع لدى النظرية الرومانسية . وما دامت الصورة تولد من رحم الانفعال ، فطبيعى أن تأتى متماسكة ومترابطة ، أو قل عضوية . ولا ننسى قول كولريديج أن الصورة تصبح دليلا على العبقرية عندما تشكلها عاطفة سائلة وأفكار أو صور مترابطة توقظها تلك اللامطفة السائدة وبذلك تعبر عنها ، أى تخلقها وتكشف عنها في الوقت نفسه .

من هنا ، فالصورة يجب أن تتناسب وتجربة الشاعر وموقفه ورؤاه ، كما يجب أن تكون الصورة داخل السياق العام للقصيدة متلائمة أو منسجمة متجانسة مع باقى الصور ، فكل صورة تسهم

(١٨) شهرزاد ، ٤٢ .

(١٩) نفسه ، ٥٩ .

(٢٠) انظر ، أدباء معاصرون ، ١٧٣ ، وشعراء معاصرون ، ٤٦٩ .

فى الكشف عن رؤىا الشاعر ، وتقدم مضمونا جزئيا أو قل انطباعا مة
أو تأثيرا ينمى عملية التعبير ، ويصل بالقصيدة الى غايتها النهائية .
وهى الكشف عن تجربة الشاعر وموقفه .

والحديث عن انسجام الصورة أو توافقها أو تناسقها لا يعنى
مجرد التشابه السطحى بينها ، ومن البديهى أن هذا التشابه قد
يكون موجودا ، ولكننا - فى الأعم الأغلب من الحالات - يجب أن
نبحث عن شبكة الصلات التى تربط بين الصور ، يجب أن نبحث
عنها تحت سطح القصيدة وذلك لأن ما يهدف اليه الشاعر ، وفى
الواقع ما يهدف اليه كل فنان ، هو التماسك أو اتساق الانطباع .
وبدون ذلك الاتساق ، فان الأقاويل « الحقائق » الشعرية لا يمكن
توصيلها . وريتشاردز يؤكد أن هذه القدرة الهائلة للشاعر على
تنظيم كلامه هى مجرد جانب واحد من مقدرة أعظم على تنظيم
تجريبه . ومن ثم ، فاتساق الانطباع أو تماسكه الذى تحسه فى
قصيدة ما ، انما هو نتيجة التنظيم الناجح للتجربة التى يصدر عنها
الشاعر . ويجب ألا يغرب عن الذهن ، أنه بالرغم من أن موضوع
أية قصيدة قد ينبثق عن تجربة مفردة محددة ، فان الصورة الشعرية
تؤخذ فى العادة من مجال أكثر اتساعا ورحابة . . انها تستمد من
تجربة حياة الشاعر بأكملها (٢١) .

ولا شك أن عملية تنسيق الفنان لمادته هى فى بعض أجزائها
عملية فكرية ، وأنه يصحبها لذة عقلية ، ولكن التنسيق الناتج
عنها ، أو عملية تحقق التنسيق التى يجب أن تكون مصدر لغة أكبر
له - ينتشر فى جميع عناصر التجربة من حساسية وانفعال وذاكرة

See, Clemen; The Development of Shakespeare's imagery (٢١)

London, 1961, p. 22, 89.

وما إليها . هذا التنسيق للقصيدة يؤكد أن الحدس يجنح الى ايجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور (٢٢) .

ان صور الشاعر ينبغي ألا تكون كالخيل المستنفرة ، فرت من قسورة ، كما أن الوثبات الخيالية ينبغي أن تتم في نطاق وحدة بيئة ، وأن الجمال رهين بجمع الأشتات واطهار الوحدة من خلال التنوع ، وقد تبدد الكثير من الشعر من جراء ملاحظة التنوع واغفال الوحدة . فالصورة ليست ركاما لفظيا . « ونحن الآن أميل الى أن نرى كل صورة وقد نبتت مما حولها وعادت تترك أثرها فيه بحيث تصبح العلاقة بين الأجزاء متبادلة . وبعبارة أخرى ، نحس أن نرى الصور تنمو وتتجه بالقصيدة اتجاهها موحدا ، فاذا تضاربت تضارب اتجاهها ، والمنطق الشعري يخلق كأي منطق آخر نظاما ونسقا . وقد نعجب بصورة مفردة فاذا نحن أرجعناها الى سياقها بدت غريبة وأقل جمالا » (٢٣) .

ان ما يضيف على الصور عضويتها وتكاملها هو الانفعال السائد المهيمن . ومن ثم ، فالصورة ينبغي أن تعبر عن الانفعال ، وتكشفه وتخلقه في الوقت نفسه للشاعر أولا ثم القارئ بعد ذلك . فالانفعال يقوم باختيار المواد ويتحكم في نظمها وتنسيقها رغم أنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه ، وبدون الانفعال قد تكون هناك مهارة صناعية ولكن لن يكون هناك فن (٢٤) .

-
- (٢٢) انظر ، روستر يفور هاملتون ، الشعر والتأمل ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، د . ت ، ١٢٨ .
وكروتشه ، المجلد في فلسفة الفن ، ٢٧ .
(٢٣) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ .
(٢٤) جون ديوى ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، ص ١٢١ .

وقد التفتت مدرسة الديوان الى دور الانفعال فى اخفاء الوحدة العضوية للقصيدة لأنه هو الذى يوجه الخيال . ذلك أن « التصور فن ذهنى كالشعر . غرضه العاطفة ، وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها (٢٥) . ومزية المعانى وحسنها ليس فيها زعم القدماء والاحيائيون من الشرف ولكن فى صحة الصلة أو الحقيقة التى أراد الشاعر أن يجلوها عليك فى البيت مفردا أو فى القصيدة جملة ، وقد يتاح له الاعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة فى بيت أو بيتين . وقد لا يتأتى له ذلك الا فى قصيدة طويلة ، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ فى القصيدة جملة لا بيتا بيتا كما هى العادة ، فان ما فى الأبيات من المعانى اذا تدبرتها واحدا واحدا ليس الا ذريعة للكشف عن الغرض الذى اليه قصد الشاعر وشرحا له وتبيينا (٢٦) .

وينبغى أن نحذر من التعميم ، فبناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر ، وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى الخواطر فى غير نسق وضعى محدد وانما تتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية (٢٧) .

وهذه الوحدة العضوية أو قل التناسب بلغة اسماعيل أدهم هى ما تحققت فى القصيدة لدى مطران ، وفى شعره القصصى خاصة . كما سنرى من تحليل اسماعيل أدهم . فهو يقول : « هذا

(٢٥) ابراهيم المازنى ، حصاد الهشيم ، دار الشعب ، ١٩٦٩ ، ص ١٢٦ .

(٢٦) نفسه ، نفسه ، ١٨٤ .

(٢٧) محمد مندور النقد والنقاد المعاصرون ، نهضة مصر ، ١١٢ .

التناسب بين الشاعرية والضعفة هو الأساس الذي ينبع منه فن الخليل . فأنت ترى أن الأصل الشعري هو الذي يملك على صناعته مداخلها (٢٨) .

وأول ما يستوقف النظر ، ظاهرة التناسب أو ما يسميه البعض الاتزان « أو التعادل » بين شكل التعبير والمادة التي يحتويها التعبير . وهذا التناسب يرجع إلى أن الحياة تفيض من وجدان مطران متخذة كساءها التعبيري الذي تظهر فيه ، وهذا يرجع إلى ما في شعر مطران من صناعة فنية تلين اللغة وتعابيرها لما يجيش في نفسه من خواطر ويحتاج قلبه من خلجات ويستولي على مخيلته من صور .

يرى اسماعيل أدهم أن شعر الخليل يتزن فيه وتناسب الشاعرية الصافية مع الصناعة الفنية . فهو يحذو حذو مدرسة شعراء الصنعة الفنية التي أمامها زهير بن أبي سلمى . ومن أنجب تلاميذها الحطيثة وأبو تمام ومسلم بن الوليد وعبد الله بن المعتز . وثمة صلة - فيما يرى اسماعيل أدهم - بين أبي تمام و خليل مطران في صنعتيهما الفنية ، غير أن مطران يفترق عن أبي تمام « في أن صناعته فنية قائمة على أساس التناسب بين الفكرة والعبارة . ومن هنا كانت صناعته خاضعة لمعانيه المبتكرة وأخيلته وأحاسيسه ، يقابل ذلك أن صاحبه أفسدت عليه قوة صناعة شاعريته في كثير من المواضع ، وجرى وراء الصنعة وكأنها مقصودة لذاتها ، ومن هنا كان تعلقه بالبديع وتكلفه الطباق والجناس والاستعارة والتقسيم حتى ذهب ذلك بالكثير من روعة شعره . وجلاله وهنا موضع الافتراق بين « مطران » وأبو تمام فمطران مع عنايته بالصنعة إلا أن الصنعة

عنده غير مطلوبة لذاتها وانما لتكون وسيلة لبسط المعنى وإبراز الفكرة في صورة تتفق مع جلال المعنى وروعة الفكرة . أما أبو تمام فعنايته بالصناعة انقلبت الى طلب الصنعة لذاتها ، ونسى أنها وسيلة لما تحمل وراءها من معنى وفكرة . وهكذا انقلبت الصناعة على الشاعرية عند أبي تمام بينما هما تناسبتان وتوازنتا عند مطران (٢٩) .

فاسماعيل أدهم يرى أن مطران من شعراء الصنعة الفنية في الأدب العربي فتراه ينظم القصيدة ، ثم يعيد النظر في أعطافها يطلب فصاحة الكلم وجزالة اللفظ وربط المعنى وإبراز الفكرة واتقان البنية واحكام القافية وتلاحم الكلام بعضه ببعض ومن هنا جاء الجهد المبذول في صياغة شعره ، والصناعة تظهر في تهذيبه تعابيره الشعرية وصقل ألفاظه بحذف غريبها أو تنافرها ، وحرصه على انسجام موسيقاه الشعرية وتحريه مساواتها وجريه وراء التناسب بين الفقرات والجمال . ومن هنا جاءت جزالة شعره وحسن سبكه وخلوه من الفضول اللفظي (٣٠) .

والخليل صادق مع نفسه مخلص لموهبته ملتزم بمفهوم الشعر ألمح الى جانب من هذا المفهوم في تقديمه لديوانه : « هذا شعر ليس ناظمه بعيد ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ القصيح ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، والى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة ذلك للحقيقة

(٢٩) نفسه ، ٤٢٠ .

(٣٠) نفسه ، ٤٢٣ .

وشفوفه عن الشعور الحر وتحرى دقة الوصف واستبقائه على قدر (٣١) .

وهذا النص يعكس نظرة أو مفهوم « خليل مطران » للوحدة العضوية للقصيدة ، كما أنه يحمل دلالة تاريخية لافتة لدى من يؤرخ لقضايا النقد العربى .

على أن علة « التبديل » فى العبارة عند الخليل يهدف الشاعر من ورائها الى « التوفيق » بين ما فى نفسه من تجربة يسعى أن تقوم القصيدة بعملية « توصيل » الصورة الفنية للمتلقى بكل ما فيها من عاطفة وفكر وأحاسيس على عكس العنت الذى كان يكابده أبو تمام ، وهو يقتنص الفكرة الشرود . فالأمر عند مطران يختلف - على نحو ما يرى بحق اسماعيل أدهم - و « هذه المراجعة للعبارة . ومحاولة تنقيحها بإجراء يد التبديل عليها أو التغيير على بعض أجزائها فى حقيقة الأمر ، لا يخرج عن تلقى يراد به الانتهاء الى أن تكون العبارة انعكاسا صحيحا عن الحالة الداخلية المستولية على نفس الشاعر أو الكاتب أو المنشئ أو الأديب . ومن هنا كان التنقيح وسيلة يعمد اليها دائما للانتهاء الى الصورة التعبيرية التى تعكس تماما ما فى نفوسهم ، يستندهم فى هذا ذوق أدبى خلص بالارتياض الى كلام البلغاء بسليقة وقعت على الصلات الخفية التى تربط الألفاظ عندهم بما وراءها من المعانى والأحاسيس والأخيلة ، وعلى أوجه الموافقة بين الألفاظ فلا يقع بين أفرادها من الشذوذ أو عدم التآلف شئ . وفى هذا وحده سر التغيير الذى لمسنا طروءه على شعر الخليل بين الصيغ الأولى التى نشرت والصيغ الأخيرة التى أثبتت فى الديوان » (٣٢) .

(٣١) خليل مطران مقدمة ديوان الخليل ، ص ٩ .

(٣٢) أنيس الجليس م ١ ج ١٠ ، ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .

ويقف اسماعيل أدهم أمام وفرة من الصور الشعرية ، ويوازن بين دلالة التبديل في التعبير عن وجدان الشاعر ، يقول الخليل في قصيدة « فاجعة في هزل » وقد نشرها في مجلة أنيس الجليس (٣٣)

كالشمس في اليوم المطير اذا انجلت
كان الضياء مضاعف اللآء .

يأتى هذا البيت في الديوان بصيغة أخرى (٣٤) .

كشموس أيام الشتاء اذا انجلت
عاد الضياء مضاعف اللآء .

ويعلق اسماعيل أدهم على الصورة الشعرية في البيت بقوله :
« فالصورة الأولى أقصر في الدلالة على الصورة الشعرية التي في ذهن الخليل من حيث انها جزئية بينما هي في ذهنه كلية . وأنت تراه عمم الصورة الأولى على كل أيام الشتاء وشموسها فأنفجرت نتيجة لذلك الحقيقة التي تعجبها الصورة في مدى أوسع وأرحب من المدى الأول . كذلك تغيير لفظه « كان » بلفظة « عاد » يريك مثلاً في دقة الصنعة حيث لمس الناظم أن لفظة « عاد » تنشر في ذهن صورة الشمس على أساس عودتها أكثر اشراقاً وهي بذلك أدل على المعنى من لفظة « كان » التي تنشر معنى الكينونة (٣٥) .

(٣٣) المصدر نفسه .

(٣٤) ورد هذا البيت في ديوان الخليل . الطبعة الثانية ، دار المعارف (١٩٤٩)

كالآتى :

يضعكن اشباه الشموس تالقت عقب الحيا وضاء اللآء .
ومعلوم أن الطبعة الأولى للديوان ظهرت في (١٩٠٨) وهي الطبعة التي اعتمد عليها اسماعيل أدهم وهذا التعديل للبيت في صورته الأخيرة يؤكد الفكرة التي يعالجها أدهم .

(٣٥) شعراء معاصرون ٤٢٤ ، ٤٢٥ .

ان المنطق الشعري للصورة الشعرية عند اسماعيل أدهم -
مثل أى منطق وهو المنطق الذى يتميز بالاتجاه نحو الوحدة داخل
سياق القصيدة حيث تشيع الصورة الشعرية فى أكثر من بيت
واستقصاء لكل جزء منها فى بيت . والسبب فى ذلك واضح .
فالبيت المنفرد يضيق عن استيعاب الصورة الشعرية بتفاصيلها .
والفكرة بجزئياتها ومقوماتها .

« ولما كانت دقة الوصف متسلطة على مطران مع الميل الى
تنسيق المعانى وترتيبها ومتابعة الفكرة حتى تتجلى ، والاسترسال
مع المعنى حتى يأتى على آخره ، وذلك على اعتبار أنه شاعر متميز
من جهة الفكر والخيال ، لذلك تراهما يجيئان عنده فى صورة
مركبة . وتحليل هذا التركيب ثم بسطه يحتاجان الى قدرة على
التنسيق والعرض ، ومن هنا جاء طابع التنسيق المنطقى على عبارته،
وهو مظهر لتداخل الفكرة فى تكوينها أو بالتالى دليل المراجعة ، وأثر
الصنعة . وهذا أوضح ما يكون فى قصيدة « المساء » ومن هنا كان
شعره بريئا من التناثر والاغراب مع تجنب الفضول وتحرى القصد
فى العبارة ، وحسن التماسق بين الجمل وبينها المعانى حتى بدأ
محكما متقنا ملحوم الجوانب قد عمل فيه العقل والنوق بجانب
العاطفة . ومن هنا كان شعر مطران يخرج مخرج المنشور فى سلاسته
وسهولته واستوائه وقلة ضروراته ، وهذه الميزة هى التى يتطلبها
بعض نقاد الأدب القلماء فى المنظوم الجيد . غير أن بعضهم قد يراها
تجعل الشعر أقرب الى النثر ، ولما كان الشعر لغة الانفعال ، فمن
هنا يجب ألا يحتل المراجعة ، وعند هؤلاء أن مطران شاعر نظام .
غير أن سر القيمة العليا لشعر مطران ، فى هذا النى ربما أخذ عليه،
فخير الشعر ما جاء أقرب الى لغة النثر دون أن يفقد مقومات الشعر
الأصلية ، من جهة اللغة الانفعالية ، والروح التوفيقية والحق أن
اللغة الانفعالية واضحة بجلاء فى شعر مطران ، ولما كان انفعاله

مركبا ، فقد يبدو مفقودا للوهلة الأولى ، والواقع أنه موجود ، لكنه يتبع بين التناسب وبين العبارة والفكرة وبين الصورة . وهذه هي موسيقى المعاني التي يتطلبها بعض المجلدين في الشعر كالدكتور أبي شادي وأضرابه من الرومانسيين (٣٦) ، .

واسماعيل أدهم يلتفت الى ملاحظة فنية ، ترتبط ببناء الصورة الشعرية عند خليل مطران في « تداخل الفكر في تأليف جمل مطران وتركيب عبارته » - وهي نتيجة للصنعة التي لا وجود لها بدون عنصر الفكر - يجعل عنصر الانفعال يخفت صوته ويتخلخل . ومن هنا تجزأ ألفاظ مطران وتوجز جملة وتقوى تعابيره . ومن هنا ليست لغته انفعالية ، وانما هي لغة انفعالية خلخلها الفكر ، وخلخله الفكر للانفعال هي التي تجعل الألفاظ الجزلة تدور على لسانه في أثناء صوغ عبارته الشعرية . أما اذا عبر مطران عن انفعاله مباشرة بدون أن يترك للفكر دورا كبيرا في خلخلتها ، فان الألفاظ ترق وكلامه يحلو وعبارته تكتسي الرونق والبهاء ، مثال ذلك قصيدة « كان » (٣٧) وفيها يقول :

سررت في العمر مرة	وكننت أنت المسره
كانت حياتي روضا	وكننت في الروض نضرة
وكان غصنا شبايبي	وكننت في الغصن زهرة
وكان فكري سماء	وكان حبك فجره
وكان حسنك يوحى	الى يراعسى مسره
وكان لحظك يهدي	الى يساني سحره
وكان تفرك يملئ	على سماعسى دوه
وكان طيبك يهلى	الى ثنائى نشره

(٣٦) نفسه .

(٣٧) الديوان ، الجزء الأول ، ٢٢٢ .

وكنت للروح دوحا وكنت للعين قرة
قد كان هذا ولكن مضى وأخلف حسره
فبت لا شيء إلا حالي : ذكرى وعبره

ويعلق أدهم بقوله : « » فأنت ترى هذه الأبيات من سهولة
النظم ، ورقة الألفاظ ، وحلاوة الكلام وجودة الرصف ، وكثرة الماء ،
ما يجعلها بابا لوحدها هي وقصائد أخرى تنتظم معها في عقد ..
وفي هذه القصائد نجد بساطة الانفعال هي التي أخرجتها في صورة
يبدو منها ما لاحظناه عليها من مميزات وخصائص :

وهو يعلل بساطة الانفعال في القصائد هذه بأن عنصر الفكر
ثم يدخلها ، ولا دار في أطوائها ليدخل عنصر التركيب والتعقيد
عليها . كما أن انفعال الشاعر لم يكن مبعثه الخيال وتمثل الحال ،
وانما كان تكيفا للحالة النفسية المستولية عليه (٣٨) .

تلك كانت آراء اسماعيل أدهم حول الصورة الفنية ، حاولت
أن أعرضها بروح من الموضوعية دفعتني أن أقرب من عالمه أكثر .
وأحيا مع فكره النقدي متخذاً من النص معيناً أنهل من موارده .

(٣٨) شعراء معاصرون ، المرجع السابق ، ٤٢٣ .

٧ - خاتمة

وعلى هذا النحو يمكننا أن نخرج من رحلة البحث في تراث اسماعيل أدهم بجملة نتائج :

١ - الموضوعية في النقد ، وهذه الموضوعية تحمل دلالة تاريخية لافتة للاتجاهات التي كانت تدعو للحد من التأثرية ، وجعل المعرفة - لا الاحساس - الأساس في التجربة النقدية .

٢ - كشف البحث عن أثر البنية الرياضية في الفكر النقدي لاسماعيل أدهم . أو لنقل ان فلسفة الشكل الأدبي ارتكزت على أساس رياضي من جانب ، وجمالي من جانب آخر ، ففي اطار الفكر الرياضي الذي يقوم على مبدأ الوحدة والعلاقة - طرح اسماعيل أدهم فكرة النسبة والتناسب والتجانس بين الطبيعة على أساس رياضي - مما يثير قضايا ترتبط بينا . القصيدة ووحدتها العضوية . ومفهوم الزمان والمكان المطلق في النظرة الآلية للكون ، يستدعي الشخصية الأدبية حيث تحيا في الفضاء الكوني في اطار المطلق من المعاني والرموز والأفكار الفلسفية .

كما كشف البحث عن محاولة اسماعيل أدهم الربط بين الرياضيات والفنون ونظرية الأنواع الأدبية .

٣ - استند اسماعيل أدهم على كروتشة في فلسفته الجمالية .
وكثيرا ما كان يتكئ على آرائه في تفسير جماليات النص
الأدبي ، ورؤيته للفن والفنان والصورة الفنية .

٤ - التقى اسماعيل أدهم في مفهومه للشعر ورسالة الشاعر مع
مفهوم مدرسة الديوان ومدرسة المهجر . فنظر للشعر على
أنه تعبير . وهذا يتسجم مع نظرية التعبير - جوهر المدرسة
الرومانسية - واحتفل - شأنه شأن كل روماني بالنظر
للفن من زاوية الفنان .

٥ - الأصول النقدية التي اعتمدها اسماعيل أدهم تركز على
نظرية الناقد الفرنسي هيبوليت تين .

مختارات

الشعر العربى : طبيعته وتطوره (★)

يقول الأزهري : « الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها .
والجمع أشعار ، وقائله الشاعر ، لأنه يشعر ما لا يشعر غير » .
والكلمة استعملت بمعنى العلم والمعرفة عند العرب فى الجاهلية من
حيث ان الشعور مقدمة للمعرفة والعلم ، فتقول شعرت به أى
علمت ، وليت شعرى ما كان أى ليت علمى محيط بما كان ، وشعرت
بكذا فطنت له .

وفى القرآن الكريم « وما يشعركم أنها اذا جاءت لا يؤمنون » (١)
بمعنى ما يدريككم . فالأصل فى الكلمة الشعور ومنها نقل اللفظ
لباب المعرفة والعلم . ومن هنا لا نجد بدا من رفض ما توهمه البعض
من أن أصل الكلمة العلم . أما ما يراه بعض علماء المشرقيات فى
أوروبا من أن الكلمة ذات أصل فى لغة العبريين بمعنى الترتيلة
والتسبيحة المقدسة فهذا وهم سببه أن الكلمة استعملت بهذا المعنى
فى بعض مواضع من العهد القديم . وهى فى الأصل تفيد معنى
الشعور ، ومنها نقل اللفظ لباب العلم والمعرفة فى لغة العبريين .
فلفظة « شأر » العبرية تستعمل بمعنى المسكة من العقل والمعرفة

(★) المقتطف ، فبراير ١٩٣٩ ، ص ١٥٤ وما يلى .

(١) الأنعام : ١٠٩/٦ .

ثم نشر فى المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أدهم ، الجزء الثانى ، « شعراء
معاصرون » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٠ وما يلى .

كما هو في ملاحى - اصحاح ثان فقرة ١٥ . وهذا الاستعمال المقابل في العبرية للاستعمال العربى يحمل فى نفسه أصلا يدل على الشعور . ولا شك أن نقل اللفظ من معنى الشعور الى معنى العلم في العبرية والعربية قديم حتى اشتركت فيه كل من اللغتين .

والشعر عند العرب شعر من حيث هو فيض الشعور . وهذا وجه تفرقة الشعر عن بقية ضروب الكلام فى الأصل عند العرب .

والشاعر وجمعه شعراء ، لفظ يطلق عند العرب على من يقرض الشعر ومن حيث ان لفظه الشعر نقلت من باب الشعور بالشئ الى العلم به فان لفظ شاعر استعمل للدلالة على اهل الحجبى من العرب من حيث هم أصحاب المعرفة والعلم . ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما أصل مستمد من الغيب . فان أصحاب الحجبى هم أصحاب المعرفة من المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين ومن هنا جاء أن لكل شاعر شيطاناً يوحى اليه بما يقول . والارتباط الذى حدث بين معنى الشعور والعلم نظرا لانه قديم أفضى الى تداخلهما وأصبح الشاعر يتطلب منه تمثيل الحياة الجاهلية في كلامه .

والواقع ان الشعر الجاهلى قد نجح فى تمثيل الحياة الاجتماعية والشعورية والعقلية عند عرب الجاهلية تمثيلا قويا الى الحد الذى تسمح به القريحة العربية .

هذا وقد نشأ الشعر العربى كما نشأ الشعر عند الأمم السامية مقفى لكن بلا وزن ، وأقدم ما وصلنا من شعر الأمم السامية، مقطوعات من الشعر العبرى يرجع تاريخها الى القرن الثامن والتاسع قبل ميلاد المسيح . وهى مقفاة لكنها ليست موزونة ، وقافيتها قائمة على نغمة بدائية تقوم فيها ، وهذا ما يظهر للباحث من مراجعة سريعة لسفر الخروج اصحاح ١٥ من الفقرة الثانية وما بعدها حيث

ترنم موسى وبنو اسرائيل للرب عند الخروج ، ومن نظرة خاطفة لسفر العدد اصحاح ٢١ فقرة ١٧ وما بعدها . فهنا في هذين المصدرين يجري الكلام على أساس الصلاحية للغناء . ومن هنا يمكنك ان تجد هذه الترنيحات منتهية بمقاطع متقاربة كانت مقدمة لنشأة القافية ، أو بتعبير أدق هي صورة بدائية للقافية . مثال ذلك objectivite في العبرية . فهنا نجد hu مقطعا يتكرر بنغمة واحدة في أواخر الفقرات ، وهذا ما يمكنك أن تلاحظه في القرآن الكريم وفي سورة المكية على وجه خاص ، ولا شك أن العرب حين لاحظوا روح التصور الشعري في القرآن الكريم مع التزام مقاطع واحدة في أواخر العبارات مما يقرب من القافية . قالوا هذا شعر بالقياس على الشعر في كلامهم . وبعد فالقرآن الكريم - كما يرى الدكتور زكي مبارك نشر روي في كتابته أساس الغناء . وهذا ان دلنا على شيء فأنما يدل على أن العرب الى عهد الرسول كانوا ينظمون الشعر مقفيا ولكن بلا وزن كما كان يفعل قدماء العبريين غير أنه يظهر أن مثل هذا الشعر فقد في تنقله في خلال الأجيال فلم ينته الى العصر الثاني من الهجرة حتى يدون (٢) . ولا شك أن الوزن مستحدث في الشعر العربي بعد أن تكاملت فيه القافية ، نشأ من ملاحظة تكرار المقاطع اللفظية ، كما هو الحال في الشعر العبري ومن هنا لنا أن نحكم بأنه لا صلة بين نشأة الوزن وحدو الجمال كما ظن وتوهم بعض باحثي الافرنج والعرب (٣) .

(٢) « القرآن والشعر » في Z.B.G.J. م ٣٦ ج ١ ص ٧٢ - ٩٦ و ج ٢ ص ١١٤ - ١٢٨ وكذا زيدان في الهلال م ١٤ ج ٤ ص ٣١٦ .

(٣) Dr. G. Jacob Half-Studien in Arabischen Dichtern

٣ ص ١٧٩ والزهاوي في مبعثه « تولد الغناء والشعر » بالمقتطف م ٨٥ ج ٥ ص ٤٩٤ - ٤٩٧ .

تباينت نظرات الباحثين الى الشعر العربى تباينا كبيرا ، فبينما ترى نفرا من أعلام المدرسة القديمة يرفعون من شأن الشعر العربى حتى يصل بهم الغلو الى جعله فوق شعر أمم الأرض قاطبة ، ذاهبين الى ذلك بوحى اعتقادهم أن كل ما أتى منسوباً الى العرب فهو عظيم لم يأت له مثيل فى الدنيا ، حتى أنك تراهم بهذا الوهم يسرون خبياً فى جميع ساحات المعرفة (٤) ، فانك لواجده من جانب آخر نفرا من رجال المدرسة الحديثة وقد نزلوا عند وحى العقل وآمنوا بالعلم والمنطق الغربى فمضوا للمقارنة بين آداب العرب وبقية الأمم كالإغريق واللاتين والجرمان والسكسون والفرس ، وخرجوا من مقارنتهم باصغار شأن الشعر العربى وانزاله دون شعر الأمم . وأنت من وراء هذا كله تقف على تضارب فى رأى ومغالاة فى التصوير ونكران للواقع . والحقيقة أن موضوع الشعر العربى ساحة فسيحة تمتد على الزمان حقبة متطاولة يقصر معها جد الباحث دون تبين أجزائها معا حتى يمكنه ابداء رأى صحيح فيها . إلا أنه يغبل الى أن فى الامكان ابداء رأى يطمئن اليه العقل وترتاح له النفس فى الشعر العربى عن طريق دراسة خصائصه ومميزاته فى الطبيعة العربية من حيث أن الشعر العربى مظهر لتلك الطبيعة والفطرة ، ودراسة هذه الخصائص هامة لأنها التكاة التى تستند اليها الاتجاهات الحديثة فى الشعر العربى وتمضى استنادا اليها متطورة فى الزمان الى حالات جديدة .

(٤) مصطفى صادق الرافعى فى تاريخ آداب العرب ، القاهرة ١٩١١ ص ٣٥

وما بعده .

ولا ريب فى أن خصائص أى أدب لأية أمة لا يمكن تخليصها من العوامل والمؤثرات التى كونت طبيعة الأمة وجعلت لها روحا ثابتة تميزها عن غيرها من الأمم . ودراسة هذه الروح الثابتة التى تعبر عنها بـروح الأمة والتى تظهر فى جميع أدوار تاريخها وفى مختلف صور حياتها العقلية والشعورية والمعاشية ملونة أياها بلون خاص ، شىء لا غنية عنه للباحث فى الآداب وتاريخها . لأن الفنون والآداب تتأثر بالعوامل والمؤثرات التى تتكيف تبعاً لها النفس البشرية ، فاذن دراسة خصائص الشعر العربى لا يمكن أن يخلص بها الباحث مجردة عن دراسة روح العنصر العربى .

والعنصر العربى يتميز بأنه فى التفكير والعمل يبدأ من ذاته لينتهى عندها ، فهو يعيش فى الحاضر ولا يلحظ تحول الماضى وارتباطه بالحاضر وتمخض المستقبل ، فهو فى تجليه غير تاريخى اذ يرى التفاصيل فى الظواهر جنباً الى جنب ولكن بفوته تطورها وتحولها المتنقل دائماً . فهو هنا يجمع الاشياء متناسبة وغير متناسبة ، من غير رباط يصلها فتبقى منفصلة . وهو الى هذا صاحب خيال مطرد فهو فى حكم العقل بلا توثب ولا عمق . ومن هنا تجدد الشعر العربى من حيث هو صورة لنفسية العنصر العربى لا يصور ولا يحكى صور الحالات التى يعرض لها فى طبيعتها الموضوعية . وإنما يعرب عن أثرها فى النفس وصدائها ، فهو تعوزه الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية فى طبيعتها الموضوعية . ذلك أن طبيعة العربى تأثرت بفكرة الوحدة والاطراد التى غرستها فيه طبيعة البلاد التى نشأ فيها ، ومن هنا كانت أغراض العربى فردية فى أن يتفتح عن نفسه وأن يصور اعجابه ومقتته وبسالتة وشجاعته وأنفته وشغفه بالحرية . لهذا كانت كل آدابه خلوا من الروح الفنية التى تلقى نورا شعرياً على دائرة غنية من الفكر . ومن هنا كان غرض الشاعر العربى رسم الحياة والطبيعة كما هما

بالنسبة اليه مع اضافة القليل من الخيال . ولقد عبر عن هذه الحقيقة الشاعر العربي قديما حين قال :

وان أشعر بيت أنت قائله بيت يقال اذا أنشدته : صدقا !

وهذا الروح من حيث هو حسي طبع الشعر العربي بالسكون . فهو أدب يلخص التفاصيل بدقة متناهية . مثال ذلك واضح في وصف طرفة للجمل (٥) اذ يصفه بدقة تشريحية ولكن تعوزه الطاقة على التجرد عن الذاتية . وأنت لو طالعت في الإلياذة كيف يصف هوميروس درع أخيلوس حيث تصهر الدرع وتطرق وتنحت وتثقل أمام بصر السامعين الذهني ، لأمكنك أن تعرف الفارق الكبير بين طبيعة الشعر العربي وطبيعة الشعر الغربي ، فان الأخيرة زخمة Dynamic في قوتها ونشوئها الدرامي (٦) .

من هنا وحده أمكننا أن نقف على السبب الذي قعد بالشعر العربي عن التصوير ، لأن التصوير يستلزم التجرد عن الذاتية والعرض للظواهر الطبيعية في طبيعتها الموضوعية ، وهذه بعيدة عن طبيعة العقل العربي . ولا يجب أن ينسبنا هذا النقص استكمال الشعر العربي من ناحية أخرى - ناحية الذاتية - حتى لقد بلغ تفنن العرب ، مبلغ القمة من هذه الذائفة الغنائية ، وهذا ما يظهر عنه شاعر قوى الروح العربية كالمجنبي .

ومن المهم أن نقول انه لا يجب أن نخلط بين شعر ابن الرومي وبشار بن برد وأبي نواس وغيرهم من الذين لهم أصل أعجمي وبين شعر شعراء العربية الخالصين ، فان ما في ادب هؤلاء من الطلاقة

(٥) وصف طرفة الناقة في معلقته ولم يصف « الجمل » .

(٦) I.A. Edham في Al-Zahhawy, the Poet ١٩٢٧ ص ٩ - ١٢ و

Germanus Apollo مجلد ١ ج ٧ (مارس) ١٩٢٣ ص ٢٨٣ و Gauthier التوطئة
Introduction l'ethode de la Philosophie musulmane.

الموضوعية راجع لوراثاتهم ، وان أضعف منها بعض الشيء تأثرهم
بالأخيلة العربية .

ولقد خيل الى كثيرين من نابهي الباحثين الافرنج والعرب أن
هنالك سرا تكمن وراءه أسباب خفية . جعلت العرب يتقبلون تراث
الهيبيين النفاقي ذي الفلسفة والعلوم ويرفضون تقبل آدابهم ، ولقد
ذهب انوهم بالبعض الى حد انهم حملوا هذا على معاندة طبيعة الآداب
الاغريقية والشعر اليوناني للدين الاسلافي (٧) والواقع انهم
توهموا خطأ أن العرب همضوا تراث اليونان في الفلسفة والعلوم ،
اذ الحقيقة أن الصور العنمية والفلسفية التي قامت في نطاق المدنية
الاسلامية ليست الا امتدادا للحركات العلمية والفلسفية في الشرق
الأدنى التي كانت قبل الاسلام (٨) وجاء الاسلام يحتضنها بعد
المسيحية . ونظرا لأن اللغة العربية كانت لغة الاسلام الرسمية ،
فان هذه الحركة في صورتها العلمية والفلسفية كانت قد أحلت
العربية لغة لها بدلا من السريانية . من هنا يمكننا أن نعرف سر
عدم معرفة العرب للشعر اليوناني خاصة والآداب اليوناني عامة .
فتحدر الثقافة اليونانية للعرب لم يحمل للعرب أدب الاغريق
وشعرهم (٩) ومن اتصل من العارفين بالعربية باللسان الاغريقي
ووقع على الآثار الأدبية في لغة اليونان ، انصرف عنها لأنه وجد
نفسه أمام عوالم لا تقوم لها في نفسه قائمة ولا تستند من ذاته الى

(٧) اسماعيل مظهر في مبحثه « تأثير الثقافة العربية بالثقافة اليونانية »
ص ٣١ - ٣٢ من كتاب « نواح مجيدة من التاريخ الاسلامي » نشر المقتطف
الشاعرة ١٩٣٨ .

(٨) اسماعيل أحمد ادهم في تحدر الفلسفة والفكر اليوناني الى العرب في
انقرون الوسطى ص ١ - ١٨ على وجه خاص .

Journal of the Royal Asiatic Society of London
Morgoloiuth

(٩)

أساس . وهكذا قدر للعرب ألا يعرفوا الآداب اليونانية فلا يتأثرون بها ولا يعمدون الى محاكاتها حتى كانت النهضة الحديثة فوقفوا على بعض آثارها في آداب الافرنج ، ثم نقلت الى لغتهم الملحمة الرائعة « الاللياذة » في أوئل القرن العشرين ، فكانت مقسمة تحول عظيم .

هذا ورقفت طبيعة العرب المحافظة من جهة ، وعدم التأثر بآداب الأمم الأخرى من جهة أخرى ، مع الطابع الخالد الذي أعطاه القرآن للغة العربية ، فكان سبب تبلور الشعر العربي عند صور معينة ، تقف عندها أغراض الشاعر العربي . وهذا ما يظهر في أغراض الشعر الاتباعي العربي .

- ٢ -

يقول ابن خلدون منذ نيف وخمسمائة عام في المقدمة حين عرض لذكر الأدب والشعر ما ملخصه :

(الشعر في لسان العرب كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفرق فيه روياء وقافية وتسمى جملة الكلام الى آخر قصيدة ، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام مستقل عما قبله وما بعده وإذا أفرد كان تاماً في بابيه في مدح أو نسيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على اعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك ، ويستطرد من فن الى فن ومن مقصود الى مقصود بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه الى أن تناسب المقصود الثاني ، ويبعد الكلام عن التناثر كما يستطرد من النسيب الى المدح ومن وصف البيداء والطلول وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ومن الممدوح الى وصف قومه وعساكره ومن التفجع والعزاء في الدماء الى التأثر وأمثال ذلك ويراعى فيه اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد

حذرا من أن تباهل الطبع في الخروج من وزن الى وزن يقاربه فقد
 يخفى ذلك من أجل المقاربة على أكثر الناس ولهذه الاوزان شروط
 وأحكام تضمنها علم العروض . وفن الشعر ملكة تكتسب بالصناعة
 والارتياض في كلام العرب حتى يحصل شبه في تلك الملكة بحيث
 ينزل الكلام في قوالب ، ولا يكفي في الشعر ملكة الكلام العربي على
 الإطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تليّف ومحاولة في رعاية الأساليب
 التي اختصته العرب بها واستعمائها حيث ان الأساليب تندهم
 عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ
 فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعاني الذي هو
 وظيفة الاعراب ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التركيب
 الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله
 العرب فيه الذي هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة
 عن صناعة الشعر ، وهي انما ترجع الى صورة ذهنية للتراكيب
 المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور
 ينتزعها اذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال
 كالقالب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب
 باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب
 أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية
 بمقصود الكلام . ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان
 العربي فيه . فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه
 على أنحاء مختلفة فسؤال الطلّول في الشعر يكون بخطاب الطلّول
 كقول الشاعر : (يا دار مية بالعلياء فالسند) ، ويكون باستنعاء
 الصاحب للوقوف والسؤال كقوله (قفا نسأل الدار التي خفت
 أهلها) ، أو يكون باستبكاء الصاحب على الظلل كقوله : (قفا نبك
 من ذكرى حبيب ومنزل) ، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير
 معين كقول الشاعر : (ألم تسأل فتخبرك الرسوم) ، ومثل نكتة

الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتخيتها كقوله : (حى الديار بجانب
الغزل) ، أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

أسقى طولهم أجش هذيم وغسلت عليهم نضرة ونعيم
أو سؤاله السقيا لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالابرق وإحد السحاب لها حذاء الإينق
وأمثال ذلك ، فمن أراد قرض الشعر كان هو كالبناء
أو النسيج والصورة الذهنية المنطبقة فى ذهنه كالقالب الذى يبنى فيه
أو كالمئوال الذى ينسج عليه . فان خرج عن القالب فى بنائه أو عن
المئوال فى نسجه كان شعرا فاسدا (١٠) .

وهذا كلام له خطره نى الدلالة على روح الاتجاه الاتباعى فى
الشعر العربى فان الأغراض التى قال فيها الشعر والأساليب التى
أخذها لصيغ هذه الأغراض شعراء العربية المتقدمون فى الجاهلية ،
أصبحت مئوالا لمن اتى بعدهم يصوغون شعرهم بالنظر اليه وينسجون
عليه . ولا شك أن انصراف شعراء العربية عن قول الشعر على اعتبار
أن الشعر فيض الشعور والوجدان . الى جعله صناعة تقوم على كثرة
مطالعة دواوين الشعراء المتقدمين حيث ينشأ من كثرة القراءة والمرانة
على مراجعة أساليب صوغ الشعر ، قالب كلى من التراكيب يتركز فى
ذهن الشاعر فيفرغ فيه صور ما ينظم من الشعر . وهكذا قدر فى ظل
الاتجاه الاتباعى للشعر العربى أن يخرج عن دائرته الفنية لينتهى منها
الى دائرة الصناعة . ومع الزمن أصبح الشعر العربى يفقد عناصره
الوجدانية والشعورية ويتحجر عند صور وأشكال ويضحى بمجرد وشى
وخراف كما انتهى فى يد البحترى والشعراء الذين أتوا من بعده .

ولا شك أن لطبيعة الذهن العربى من حيث تعرب عن آثار الأشياء فى النفس وصداها يدا كبرى فى هذا التحول من جهة قيام الحاسة الفنية عند العرب مرتبطة بأشكال الأشياء لذاتها فان ذلك مهد السبيل لمن هذا الاتجاه . عن طريق الترابط السببى بين اشكال الأشياء والتعبير عنها ذلك أن طبيعة العربى « لما كانت لاتسوسع تن صورة شعرية بخصائصها . فاذا الشاعر على الحاضر العارض يأخذ من عفوه ولا يحسن أن يوغل فيه واذا هو على نزوات ضعيفة من التفكير لا يحزن لها بحشه ولا يتقدم فيها نظره . واذا هو يمر على الطبيعة الداخلة للأشياء مرا سريعا . واذا كل آثاره الشعرية أوصاف لا شعور » (١١) وكان هذا سببا لجعل العقل العربى يقف عند صور الأشياء وأشكالها دون أن ينفذ الى ما وراءها . فلما كد الذهن فى استنباط أوضاع أشكال الأشياء فى صداها وأثرها فى النفس كان أن نشأ من ذلك القوالب التى هى من صنع العقل المحض وصوغ الذهن الصرف ولهذا خرج الشعر العربى فى عمومه زخرفا ووشيا مرصعا حتى أن أبا العلاء وهو أكبر شعراء العربية العقلين التزم ما لا يلزم فى الشعر جريا وراء المحسنات اللفظية وأنواع البديع من جناس وتورية ومطابقة وما إليها من محاسن التعبيرات وهذا ان كان يدل على شيء فانما يدل على استحكام الروح التقليدية من جهة الخضوع لاتجاه الذهنية العربية . وكان ذلك من أسباب ابتعاد الشعر العربى عن البناء فلم ينم محتويا على ملاحم ولا قصص ولا تمثيل .

وخرج الشعر العربى « وشيا مرصعا يلد الحسن فسيفساء اللفظ والمعنى ، و « أرابسك » العبارات والجميل كل بيت شعر للمبجترى كأنه باب الجامع المؤيد تقطيع هندسى بديع وتطعيم بالذهب

١١١. مصطفى صادق الرافعى فى المقتطف نوفمبر ١٩٣٢ ص ٣٨٩ .

والفضة لا يكاد الانسان يقف عليه حتى يترنح مأخوذاً بالبهرج
الخلاب (١٢) .

- ٣ -

ظل الشعر العربى فى أيام الأمويين حتى أيام ازدهاء الحكم
العباسى يرسف فى القيود التى وضع مبادئها شعراء العربية فى
الجاهلية فسار فى ركابهم الشعراء المنخضرون فشعراء الاسلام .
فلما أخذت المدنية الاسلامية تتفتح فى ميادين الثقافة العامة عن
صور لم يعرفها الفكر العربى من قبل تحت تأثير الفكر اليونانى .
تجراً بعض شعراء العربية على القوالب التى يصاغ بالقياس لها
الشعر فخرجوا عنها ، فكان ذلك سبباً لانقلاب كبير غير أنه لم يكن
كبير الأثر فى تاريخ الأدب العربى ذلك أن الروح الاتباعية عند
العرب طغت على هذه المحاولة . فجعلت من وجه عرض هذا النفر من
الشعراء لكلامهم منوالاً قاس الشعراء المتأخرون عليه شعرهم من
بعدهم .

كانت هذه الحركة الجديدة ثورة على القوالب التى قيد
الشعور العربى بها فى الشعر القديم ، وكان رائد هذه الحركة المتنبى
وسار فى ركابه الكثيرون من بعده . فكان المعرى فى سوريا من جهة
الشرق الأدنى وابن هانىء فى الأندلس من جهة المغرب . غير أن هذه
الحركة من حيث قامت على أساس الرجوع بالتعبير فى الشعر باعتبار
إفادته أصل المعنى والشعور فى صيغة كاملة ، تعرضت لجملة شيوخ
الأدب فى ذلك العصر فأنكرت عليهم شاعريتهم وكان كما يقول -
ابن خلدون - ان اعتبر شعرهم نظماً ينزل دون مرتبة الشعر
ومنزلته .

(١٢) توفيق الحكيم فى كتابه تحت شمس الفكر ص ٦٥ - ٦٦ .

هذه الحركة الجديدة تعتبر أول خروج على القديم في تاريخ الأدب العربي ، وكان رائدها المتنبي ، غير أن شعراء الأندلس ساروا بها إلى أبعد الشوط ، بيد أن هذه الحركة نظرا لأن ثورتها تنال القوالب الاتباعية في الشعر العربي ، ثم تبلغ في جرأتها حد الخروج على الزخرف والوشى البياني . ذلك أن الزخرف البياني من مستلزمات الروح العربية في الشعر ولا يعترض علينا بأن الشعر العربي احتوى على مقطوعات رائعة المعنى صادقة في وصف الشعور إلى الحد الذي تسمح به الطبيعة العربية - التي تصف آثار الأشياء في النفس وصداءها - فإن معظم هذه المقطوعات يرتبط ما فيها من المعاني بالألفاظ آية ذلك أنك لو جردت تلك المقطوعات التي تعتر بها العربية من مشرق اللفظ ومونق المعنى المرتبط لزاما بذلك اللفظ ، لوقفت حيرانا لا تعرف وجهها لها ولا غرضها وهذه حقيقة لمسها الباحثون من رجال الاستشراق في أوربا حين عمدوا لنقل الشعر العربي إلى لغاتهم وقد اعترف بهذه الحقيقة النابهن من أدباء العربية وكتابتها (١٣) .

من هنا نجد أن القواعد التي عرفها الغربيون في نقد الشعر لا تصلح كل الصلاحية في نقد الشعر العربي فإن له خصائصه التي ينفرد بها مما يستلزم أن ينظر إليه من قواعد خاصة به في النقد الأدبي تتكافأ مع خصائصه . والواقع أن القدماء من شيوخ الأدب العربي وضعوا مبادئ في نقد الشعر مهما تظهر لنا اليوم جوفا من جهة نظرنا المتأثرة بمبادئ النقد الأوربي فإنها بلا شك مقياس صحيح إلى حد كبير لنقد الشعر العربي وتمحيصه ، ذلك أن الشعر العربي أن كان باعتراف أعلام الباحثين فيه من أفرنج وعرب ، ومن

(١٣) خليل مطران في الهلال م ٤٦ ج ٨ (يونيو ١٩٢٨) ص ٩٠٥ وكذلك
 له حسين في المكشوف ، السنة الرابعة ، العدد ١٧٧ ص ٢ . عمود ٣ .

مختلف المدارس الأوروبية اليوم، ليستنزل من النظر في صور الأشياء دون أن ينفذ إلى ما وراءها فالقليل الذي في الشعر العربي من النافذ إلى ما وراء الصور الخارجية للأشياء راجع لقوة في الطبيعة الشعرية، تغلب بها الشاعر على الاتجاه العام الشعري في الوقوف عند أشكال الأشياء فنفذ إلى ما وراءها واتصل بالروح الداخلية التي تتظاهر في قوانين مستترة تتحكم في هندسة الأشكال المنظورة والصور المحسوسة . ومن هنا فالنقد الأدبي من حيث يتصل بالطابع العام ، سيرا على قيسام الشعر العربي على أساس انصرافه لأشكال الأشياء إلا أن القليل الذي لا يقف عند أشكال الأشياء فينفذ إلى ما وراءها سيستقل بقاعدة من النقد الأدبي تبين القاعدة العامة المتكافئة مع الطابع العام للشعر العربي الاتباعي .

وهكذا قامت صعوبة دراسة الشعر العربي الاتباعي . غير أن هذه الصعوبة في الامكان التغلب عليها بشيء من الصبر والامعان والتدبر ، حيث يعطى الانسان كل شعر من الشعر العربي ينفرد بطابع خاص له منهجا في النقد يكافئه . غير أن هذه المناهج ستشترك في قاعدة عمومية تلك التي تستنزل من فهم حقيقة نوع ذلك وطابعه . وهكذا يمكن الوصول للعنصر الشعري المتميز في المقطوعات المدروسة وإن اختلفت طوابعها الظاهرية .

هذا المتنبي الذي يمثل كمال الاتجاه الشعري العربي (١٤) ، وهذا ابن الرومي الذي يمثل كمال الاتجاه الشعري الأعجمي الآخذ بأسباب العربية في الشعر العربي (١٥) فإن في الامكان دراسة

(١٤) طه حسين في كتاب مع المتنبي وشفيق جبري في المتنبي وكذا انظر
About Layyib al-Motanabb R. Blachère

(١٥) عباس محمود العقاد في كتابه ابن الرومي .

شعرهما من قاعدة مشتركة في النقد الأدبي مع ملاحظة طابع كل شعر هذه القاعدة هي قاعدة الشعر العامة .

على ضوء هذا الكلام يمكننا ان نعطي قواعد القدماء في نقد الشعر قيمتها الحقيقية دون ان نقع في خطأ المغالاة في اتهامها . اذ الحق ان القواعد التي رسمها شيوخ الأدب من انقضاء النقد الأدبي للشعر من وجهة النظر لكيفية اسنزال الشاعر لمعانيه . وملاحظة أوجه التوارد بينه وبين من نظموا في الأغراض الذي نظم هو فيها . نتفق الى حد كبير مع حقيقة كون الشعر العربي يقوم على أساس اتباعي . وما دام سبيل الشاعر العربي الاتباعي في قوله الشعر راجعا لمرائته على أساليب صوغ الشعر حتى يحصل معه قالب كلي من التراكيب يتركز في ذهنه فيفرغ فيه صور ما ينظم من الشعر ، فان ملاحظة تأثر الشاعر بأساليب الشعراء المتقدمين ومعانيهم ووجه هذا التأثير مهمة لأنها مقياس للتكلف الشعري اذا بدا التأثير واضحا بقوالب من التراكيب جزئية لشعراء المتقدمين . كما انها مقياس للأصابة الشعرية ان كان الشاعر يصوغ شعره في قالب كلي وان استحصل عليه بانصناعة التي تماشت مع شاعريته .

غير أن الجانب الصناعي طغى (*) على الشعوري في الشعر العربي حينما أخذ الشعر العربي يتدهور ويفقد عناصره القوية حين مال ميزان العرب الى الغرب وسقطوا عن عرش الخلافة هذا التدهور سببا لتحجر الشعر العربي عند صور لغوية وصور من البديع والمحسنات الكلامية . وفقد بهذا التحجر والجمود الشيء القليل من الجمال الفني الذي كان يحميه في الاسلوب والذي كان يقوم على الطلاقة في استخلاص الأشكال والصور . وأصبح الشعر العربي ميتا من حيث فقد مع هذا الجمود اللغة التي كانت تتراقص

(*) هكذا في الأصل .

فيه الأطياف والألوان والأصواء وكانت أظهر ميزة في الشعر العربي القديم .

وبنح التدهور في الشعر العربي غاية في عصور الظلام أيام حكم الأتراك العثمانيين إذ كان من وراء العكوف على طرائق القدامى وتقليد من جهة وضعف ملكة الابتكار من جهة أخرى أن تحجرت التوائب الشعرية في يد الشعراء المتأخرين . وكان من ذلك أن خفت شخصيتهم وتلاشت ملكة الابتكار فيهم في التقليد والمحاكاة . فأصبح الشعر صناعة . ولكن صناعة مبتذلة وسائطها معرفة العروض والبديع والبيان بدون اعتبار للسليقة الشعرية من حيث تهذب بأساليب وصور الشعر العربي القديم الرائع وكان نتيجة ذلك أن كثرت التجنيس والتورية والمطابقة وما إليها من محاسن النظم في منظومات الشعراء وأصبحت تطلبها لئلا تفسد الشعر وانحط .

خاتمة

أخذ العالم العربي في مستهل القرن التاسع عشر ينفض عن نفسه ما علق به من غبار الجمود ويعمل على استعادة ما كان له من أثيل المجد في القرون الوسطى فكان من ذلك نهضة الشرق العربي الحديثة . وقد قامت هذه النهضة في الأصل بعثا لتراث العباسيين والإندلسيين في الأدب والشعر واللغة . فكانت من ذلك امتدادا لثقافة العرب الاتباعية . غير ان المدنية الأوروبية التي كانت مركز الثقل في حياة العصور التي يتكون من جماعها التاريخ الحديث ، عملت على غزو الشرق الناطق بالعربية مع حملة نابليون (١٧٧٩ - ١٨٠١) فقامت من ذلك الحين للثقافة الأوروبية مراكز في الشرق الأدنى ، وكان من أهم هذه المراكز مصر ولبنان وهكذا ظهر مقترنا بحركة البعث لتراث الماضي حركة أخرى تعتمد الى الأخذ بآثار المدنية الأوروبية في مختلف ميادين الثقافة ، وكان الانفصال بين القديم وهو رجوع لينابيع الماضي وبين الجديد الذي هو أخذ بما انتهت اليه المدنية الأوروبية الحديثة (١) غير ان هذا الانفصال لم يتميز حتى أواخر القرن التاسع عشر .

The Nineteenth Century من مجموعته

(١) H. A. R. Gibb

Studies in Contemporary Arabic Literature في مذكرات مدرسة اللغات

الشرقية بلندن م ٤ (١٩٢٨) ص ٣٤٥ - ٧٦٠ .

أما مصر فقد بدأت تاريخها الجديد بقدوم نابليون على رأس الحملة الفرنسية لفتحها في أواخر القرن الثامن عشر ، كما أنها وجدت بعده في شخص محمد علي من يبدأ فيها عصر نهضة قامت عملية في عهده ، لتنتهي عملية في عهد حفيده اسماعيل . وكان من مظاهر هذه النهضة تأسيس مدرسة الألسن عام ١٨٣٦ وإرسال البعثات العلمية والصناعية الى أوروبا وعلى وجه خاص لفرنسا . وكان نتيجة ذلك أن خرج جيل من شباب مصر ينزع منزع الغربيين في تفكيرهم ومنطقهم . غير أن هذا الجيل لم يتمكن من القيام بشيء ذي أثر من حيث رجوع الى بيئته وقفت جامدة . على أنهم نقلوا جانباً من تراث أوروبا العلمي والفكري الى العربية والتركية ، وكان إبراهيم باشا أدهم ثاني وزير للمعارف المصرية شاملاً هذه الحركة بعنايته . غير أن هذه الحركة لم يكن لها تأثير مباشر في الأدب العربي . ذلك أنها قامت عملية في أغراضها فكانت وجهاتها المسائل الصناعية الصرفة والعلمية العملية . فلما جاء اسماعيل سنة ١٢٧٩ هـ حول حركة اتجاه الترجمة بعد أن كانت قد أخذت في التلاشي في عهد سلفيه الى الدائرة العلمية ، فكان نتيجة ذلك أن ترجمت الى العربية بعض الآثار الأوروبية وأخذ الأدب العربي في مصر يتأثر بمتجه الآداب الغربية ، وكان من الأسباب غير المباشرة لهذا التأثير تطور الأدب العثماني تطوراً كبيراً على يد شناسي ونامق كمال وأخذه صورة قريبة من الآداب الغربية . وكان أثر ذلك غير قليل على جيل أدباء العربية في منتصف القرن التاسع عشر من حيث كانت اللغة التركية اللغة السائدة في مصر . وهكذا أخذ الجديد يستجمع الأسباب مستقلاً بمصدره وغاياته عن حركة بعث القديم التي كانت وقفاً على الرجوع لينايبع العرب الأصلية في الأدب والشعر والفنون وأرجاعها لعالم الحياة بعد أن طوتها يد الزمان خمسة قرون فأرسلت عليها غباراً من النسيان وكان يساعده حركة بعث القديم في الشرق العربي محاولات رجال من الغربيين أوقفوا

أنفسهم على درس آثار الشرق في عصوره المختلفة من حيث عملوا
لنشر جانب عظيم من المكتبة الأدبية العربية من وسائل التحقيق
العلمي .

أما في لبنان وسوريا ، حيث كانت الهيئات الدينية على صلات
وثيقة بأوروبا منذ القرن الخامس عشر ، فقد ساعد ترابط الشرق
الأدنى بالوسائل الصناعية التي انتهى إليها الغرب بالعالم الأوروبي
على توافد البعثات إليها ، وأصبح لبنان مركز نشاط عظيم وتنافس
بين البعثات المختلفة التي ترجو نشر ثقافتها ولغاتها الخاصة
والتبشير بمذاهبها الدينية وتقوية نفوذ دولاتها سياسيا واقتصاديا .
فكان من أثر هذه المحاولات أن شرعت العقلية العربية في لبنان
وسوريا وخصوصا في بيئاتها المسيحية تنفض عن نفسها غبار
الجمود وتعتمد لمسايرة المدنية الغربية في اتجاهاتها ومظاهر
ارتقائها . وحدث رد فعل لهذه الحركة تمثلت في الرجوع ليناابيع
الماضي في الأدب والشعر واللغة . فكان من ذلك حركة بعث عظيمة
للقديم في لبنان تمثلت حيناً في مدرسة اليازجي .

وكان أثر هذا التطور كبيرا في الشعر العربي الذي أخذ بداءة
ذي بدء يتحور من المحاكاة الصرفة الى محاكاة فيها شيء من التحرر
والشخصية وهذا ما يظهر في شعر معظم شعراء القرن التاسع
عشر ، في شعر اليازجي والبستاني في لبنان وسوريا وفي شعر
الساعاتي وعبد الله نديم في مصر . وكان من آثار هذا التحرر
وبروز الشخصية ان وجد الشعر الأوربي سبيلا للتأثير في شعراء
العربية ، وهذا التأثير يبدو واضحا في شعر عبد الله فكري من
شعراء مصر وشعر سليم عنجوري صاحب آية العصر من شعراء
الشام غير ان هذا التأثير كان في العموم بالمدرسة الرومانسية
الفرنسية التي بلغت القمة في شعر لامارتين الا ان هذا التأثير لم

يبد قويا في الأغراض الشعرية وفي التحرز من روح النظم العربي ولكنه كان السبيل لانقلاب خطر تمثل في محاولة خليل مطران نقل الشعر العربي من ناحية الأغراض العربية لناحية الأغراض الأوروبية . وبهذه المحاولة تميز الانفصال بين المذهب القديم الاتباعي في الشعر والمذهب الجديد الإبداعي .

فن عبد الحق حامد الشعري (★)

L'art poetique de Hamid

ان الفنان من حيث هو شاعر أو مصور أو نحات هو ذلك الانسان الذى يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساساته ويعرضها بمعانيها ، ورسالته لا تخرج عن العرض للحياة أو الطبيعة فى سرها الروحي بدون أى تعليق عليها . فالفنان لا يعنى بالجمال الا قدر ما هو منبث فى تضاعيف الطبيعة أو الحياة التى بدت معكوسة فى اطار ذاته ، ولا يعنى باللذة والألم ولا يعالج مشكلة ولا موضوعا غير الطبيعة نفسها كما تبدو لمشاعره واحساساته - وابرار هذه الاحساسات والمشاعر ، والمنحى الذى يذهب اليه الفنان فى الابرار هى التى تعطى لفنه قيمته .

ولما كان الفنان يستوعب الحياة والطبيعة عن طريق شعوره واحساساته فانسحاب ذاتية الفنان على الطبيعة ومسرحها تستمد خطواتها من طبيعة الفنان وذاتية الفنان اظهر ما تكون فى هذا الانسحاب على صفحة الطبيعة والحياة من حيث هى كائنة فى العالم الخارجى ، ووجه هذا الانسحاب تبين معنى اتجاه ذاتية الفنان ، بيان ذلك أن هوميروس شاعر اغريقية العظيم وصاحب الالياذة والاذيسة يبدو لنا انسحاب ذاتيته على الطبيعة فى خلق احساساته

(★) المؤلفات الكاملة ، شعراء معاصرون تحرير وتقديم أحمد الهوارى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٤٥٦ وما يلى .

البشرية عليها وتضمينها فيها ، وهذا ما انتهى به الى أدب الأساطير
- الميثولوجيا - لأن أدب الميثولوجيا يستمد وجوده من خلع
احساسات الانسان ومشاعره على الطبيعة .

فاذا اتخذنا الانسحاب من آفاق ذات الفنان الانسانية على
رحاب الطبيعة والحياة ومنحى هذا الانسحاب أساسا للبحث في
ذاتية عبد الحق حامد الفنية ، فانتا لنلمس بداية ذى بدء تضمينا
للعواطف الانسانية فى الطبيعة وبسطا للمشاعر والاحساسات فى
غلو واستفاضة شأن الرومانطيقين وهذه المقدرة عند حامد الشاعر
تتبع مقدرته على الانسحاب من ذاتيته ، واعتبار نفسه كموضوع
مستقل ، وهذه الظاهرة هى مظهر للموضوعية objective

فى عرض احساسات النفس ومشاعرها ، ويجب التفرقة بين هذا
التجاوب القائم على عروض الاحساسات وبسطها فى غلو ، وبين
تجاوب الواقعى الذى يجعل عقله يتداخل فى احساساته ومشاعره
فيصفها ، لأن الفرق قائم بين الرومانطيقى والواقعى فى هذا وفى
التجاوب الذى ينتهى عند الواقع الحسى عند « الواقعى » وعند
الحقيقة الشعورية القائمة فى الذات الانسانية عند « الرومانطيقى » .

ولا أدل على بسط المشاعر والاحساسات فى غلو واستفاضة
عند عبد الحق حامد من مرثياته وشعره الليريكى مما تجده فى
دواوينه ، وهذا طابع عام يمكنك أن تخلص به من قراءة ولو سريعة
لشعر حامد الذى يتضمنه هذا البحث .

واستنزال المعانى هو سر عبقرية حامد ككل عبقرية أدبية
وهو فى هذا صنو لشكسبير الشاعر الانجليزى العالمى ، وهو يعمد
للمعنى المحدود فيحطم حدوده ليصله بتيار المعانى فى عالم المشاعر
والاحساسات ولينتهى بذلك الى سر الحياة الروحى . ومن هنا
تنثال المعانى عليه كما تتزاحم الصور أمامه ، فيكون همه أن يشق
طريقه بقلمه بين المعانى المنشالة والصور المتزاحمة الى ما يقصده .

كان الاغريق يعبرون بلفظ *pi-i-tis* عن الشاعر ، ويعنون بذلك المبدع أو الخالق ، ذلك أن الشاعر عندهم عمله خلق وإبداع ، كذلك الفرس نظروا الى شاعرهم كمال الدين الأصفهاني ولمسوا قدرته في خلق المعاني فسموه « خلاق المعاني » ونحن لا نجد في الأدب العربي القديم والجديد من هو جدير بهذه التسمية غير المرحوم الرافعي ، لا شيء الا لما أظهره من مقدرة تجعله في الصف الأول بين أدباء العالم في خلق المعاني واستنزائها عن طريق المداعاة *association* حيث يدعو المعنى معنى آخر . أما في الأدب التركي فلا يوجد غير عبد الحق حامد من يستحق هذه التسمية ، فهو والرافعي وكمال الدين الأصفهاني تماما كأعلام الشعر العالمين يعرضون لمعنى واحد في صور حتى لتجتمع منها معان .

ومقدرة الفنان أو الكاتب أو الشاعر في الإبداع *par créer* قدرته على قدرته في تمثيل الأفكار *capacité d'assimilé* ذلك بمعنى أن الفنان يهضم الأفكار والمعاني ويمثلها ويجعلها وكأنها من صميم ذاته حيث تنبع من قرارة نفسه ، وتمثيل الأفكار من حيث يقوم على عرض الأفكار *representer* في صورة جديدة ، فإن القدرة على توليد المعاني واستنزال صورة أخرى من أدواتها لهذا السبيل .

والفن *art* قائم على هذه المقدرة في تمثيل الأشياء وعرضها ، وهو بذلك شيء يتعلق بالشكل *forme* لا بالمادة *matière* إذا صح مثل هذا التعبير ، والمادة هنا الأفكار وهي ملك للإنسانية فهذا جوته *Goethe* العظيم اقتبس استهلال مسرحيته *l'ouverture de theatre* « فاوست » *faust* من ملحمة لابولونيوس شاعر اغريقية العظيم ، ومع هذا فالخلود الذي ناله كان في الصورة الجديدة الذي أسبقها على ما اقتبس ، وهذه الصورة الجديدة هي ملكه الفني ، وبهذا وحده استحق الخلود .

والشاعر عبد الحق حامد يمتاز بمقدرة عجيبة في تمثيل الأفكار والمعاني ، وهذا سر عبقريته الفنية ، ولن نجد في آداب الأمم صنوا لحامد في هذه المقدرة - فلقد أتاحت له الظروف أن يقف على الأدب الفرنسى والانجليزى والفارسى والهندى فى لغاته الأصلية ، كما أتاحت له هذه اللغات أن يطالع بقية آداب الأمم مترجمة الى هذه اللغات ، وبهذا الوقوف الكلى على آداب الأمم مما لم يتح مثله لآى فنان آخر كان عند حامد مادة أولية *matières pinaires* من الأفكار والمعاني لم توجد عند أى فنان آخر ، ولقد تمكنت المقدرة على التمثيل *capacité d'assimilé* عند حامد أن تمثل هذه المواد وتؤلف عناصرها الأولية وتركبها *synthèse des éléments* بقوة المداعة *association* التى تثبت ماله من الطاقة للبند *construction* والقوة على التوليد بحكم الأواصر والصلات بين الأفكار والمعاني ، تلك الخاصة التى تثبت لذهنيته خاصية التوهرب *intégrité* ولا أدل على هذه الخواص عند عبد الحق حامد من مطالعة سريعة لديوانه « المقبرة » ومراجعة لديوان « الله » فيكتور هيغو .

★ ★ ★

ان أهم مسألة فى النقد الأدبى *critique littéraire* النظر فى طريقة ابتداع الفنان الأديب والشاعر معانيه وكيف ألم وكيف لحظ وكيف كان المعنى منبها له وهل أبدع أو قلده ، وهل هو فن بمعنى شعور خالط نفسه وجاء منها أم نقل عن الغير وفى ذلك يتفق نقاد الأدب فى العالم العربى والعالم الأوروبى ، ومعنى هذا الكلام النظر فى أصالة *Originalité* الأثر الفنى فنحن لو أخذنا موضع النظر أثرا فنيا لفنان ما ، فأول شيء يجب تحقيقه : هل هذا الأثر نتيجة لفيض الإلهام *L'inspiration* أم صدى أثر فنى آخر فى نفس الفنان ان لكل فنان ذاتيته الخاصة وطابعه الخاص ، فيجب أن يتحقق هذا الطابع وهذه الذاتية حتى يمكن القول بأصالة الأثر الفنى .

غير أن من المهم أن نضع موضع النظر الاحساسات والمشاعر التي تختلج بنفس الفنان والتي هي مشتركة بين البشر ، لأن ذلك يدل على أن الأصالة في الأثر الفني والابداع عند الفنان قائم في أسلوب ومنحى عرض المشاعر والاحساسات . فاذا كانت الأصالة في الفن شيء يتعلق بالعرض *representer* أولا وبطريقة الاسلوب *style* العرض ثانيا ، كان لنا أن نحكم بأن الفن شيء ذاتي *Subjective* يتعلق بعرض الاحساسات والمشاعر والأفكار في قالب شخصي *Personne!*

ولو أخذنا هذه الحقيقة أساسا للبحث في الابداع *créer* والأصالة *originalité* عند عبد الحق حامد ، فلا شك أن هذا سيجعل للبحث مبادئ وأصول يمضي الباحث على ضوئها وينتجى بذلك نهجا نقديا تحليليا .

الخيال فى الشعر ومنزلته فى شاعرية مطران

شاعرية مطران (*)

(توطئة) : الشاعرية هى عنصر الحياة الذى يترقرق فى تضاعيف قطعة الشعر ، وينساب فى طياتها وهذا العنصر لمحيثه من الحياة التى بالانسان - وللحياة الانسانية وحدتها - فهو لذلك يجرى مشاعرا بقدر فى شعر الشاعر مستمدا الخيوط الاساسية التى تدخل فى نسيجه العام من ملكات الشاعر الطبيعية . ولما كانت الملكات التى تتداخل فى تكوين الحياة التى بالانسان هى ملكات الانفعال والخيال والفكر ، فان عنصر الحياة الذى يتميز به الشعر ، يجرى فى صورة تسمح بتجريد ثلاثة عناصر اساسية فى بنائه وتكوينه ، وهى عناصر العاطفة Emotion (١) والخيال والفكرة . على أن هذه العناصر لا توجد فى الواقع مجردة بعضها عن بعض فى نفس النص الشعرى . وانما توجد فى حالة متداخلة يسمح

(*) المقتطف ، فبراير ١٩٤٠ .

(١) « الترجمة ليست دقيقة فربما كانت كلمة انفعال أدق أداء وأولى نقلا » انظر فؤاد صروف فى آفاق العلم الحديث) ولكنى أثرت كلمة العاطفة لشهرتها وجريانها على الألسنة والأقلام فى أثناء الدراسات الأدبية ويراد بها ما يملك النفس من فرح أو حزن ، أو حب أو بغض ، أو حساسة أو إعجاب حتى تفيض على الألسنة شهرا هو فيض هذا الشعور ، عن أحمد الشايب صحيفة دار العلوم ، المنة الثالثة - العيد الثالث ص ٣٧ .

تداخلها ببروز الخصائص الشعرية التي تتميز بها قطعة الشعر .
وليسست محاولتنا هنا النظر في كل من هذه العناصر على حدة لمعرفة طبيعته الداخلية ، عملية تفكيك - كما ظن البعض (٢) وانما هي عملية افراد وعزل في عالم الذهن المحض أو بتعبير أدق هي عملية عزل ذهني Isolation (٣) . والواقع أنه لا يوجد في الحقيقة في الشعر عاطفة بلا خيال ولا فكرة ، ولا يوجد خيال بلا عاطفة وفكرة ، كما لا يوجد فكرة بلا عاطفة وخيال . وانما توجد قطعة الشعر وفيها هذه الأشياء مختلطة بقدر . وغلبة أحد هذه العناصر على العنصرين الآخرين ، أو تعادل عنصرين منها وغلبتها على العنصر الثالث ، تسبغ على الشعر حالة تميز خاصة . وشعر شاعر معين يجيء عادة متميزا بحالة خاصة من اختلاط هذه العناصر ، هذا راجع الى أن الانسانية كما قلنا ، لها وحدتها . ومن هنا تجد أن شعر كل شاعر يتميز بلون خاص يفترق به عن لون شعر شاعر آخر ، واستقراء هذا اللون ، عن طريق النظر في العناصر الداخلة في تكوينه ، ونوع التكوين ، تمكننا من فهم شاعرية الشاعر .

وتميز الشعر بأحد هذه العناصر الداخلة في تكوين الشاعرية ، مسألة فطن اليها النقاد المعاصرون ، وإن كانت من المسائل التي غابت عن قدماء النقاد . فنحن اليوم نعرف أن شاعرية شاعر مثل الفريد ده موسيه أو الفرد ده فيني تتميز بعنصر العاطفة فبينما شاعرية فيكتور هوغو تتميز بعنصر الخيال . وشاعرية كونت

(٢) خليل شيبوب في « العلم والأدب » - صحيفة الأهرام عدد ١٩٦٥١ (٢٩ - ٥ - ١٩٣٩) ص ٧ .

(٣) إنظر في هذه الدراسة التوطئة والفصلان الأول والثاني .
ثم نشر في المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أدهم ، الجزء الثاني ، شعراء معاصرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٣٧٤ وما يلي .

ده ليل بعنصر الفكرة . . . وبمسألة التميز هذه لها شأن غير قليل في تاريخ النقد اليوم وفي الدراسات الأدبية لأنها في الواقع تعين قيمة الشعر من جهة ومن جهة أخرى تمكن من دراسته دراسة محكمة .
 فالقيمة العقلية مثلا التي نلاحظها في شعر لوقيطوس أو وردزورث هي غير القيمة الوجدانية التي نلاحظها في شعر سافر وبندار وشيلي .
 وهاتان القيمتان هما في الواقع غير القيمة الخيالية التي يتميز بها شعراء دانتى وميلتن . وملاحظة هذه القيم ، تولى بنسا في درس شاعرية الشعراء مسلكا معيناً يكون أكثر انصافاً لشاعريتهم ، مما لو كنا نحتكم الى قاعدة واحدة عامة في دراستهم . وعلى هذا الأساس نعتبر أنه من الخطأ في دراسة شاعرية مطران الاحتكام الى القاعدة الوجدانية الصرفة ، أو القاعدة الفكرية الخالصة ، لأن مطران شاعر متميز من الناحية الخيالية ، وهذه الناحية غالبية على بقية النواحي في شاعريته . على أن تميز عنصر الخيال لا يعنى بحال من الأحوال فقدان عنصرى العاطفة والفكرة وتميز الخيال لا يعنى أكثر من أن عنصرى العاطفة والفكرة . يجيئان في شاعريته في المقام الثانى بعد عنصر الخيال . على أن مطران في شعره المتقدم والذي جمعه في ديوانه يظهر وكأنه صاحب شاعرية متزنة فيها عنصرى العاطفة والفكرة المتداخلتين . على أن عنصر الفكرة يقوى في شعر مطران المتأخر بينما ينضب معين عنصر العاطفة عنده . حتى أن قصائده الأخيرة تخرج وصفية صرفة أو تصويرية بحتة لا تثير عاطفة ، ولذا يلحظ عليها الفتور . وتميز شعر الخليل بعنصر الخيال قد لمسّه النقاد الأدب انطون بك الجميل ، فكتب في دراسة له نفيسة عن شعر الخليل عندما صدر ديوانه سنة ١٩٠٨ :
 « ان الخيال شرط الشاعرية الأول (عند الخليل) (الهلال - السنة السادسة عشرة - الجزء التاسع ، ص ٥٣٢) . ولعل مجيء الخيال في المقام الأول من شاعرية مطران ، يعود بأصله الى تعدد

الجوانب في طبيعته الفنية ، فتعكس الحياة في صورة مركبة ، يبدو من خلال تركيبها عمل الخيال فيها .

أما أن عنصر الخيال غلب على عنصرى العاطفة والفكرة في شاعرية الخليل - فلا أدل على ذلك من أن جل أغراض شعر الخليل تنتهى عند الغرضين الوصفى والتصويرى ، ومنهما يجىء شعر القصص والثناء والوجدان ، ويأتى ما يأتى من شعر المناسبات . وظهور جانب الوصف والتصوير في شعر الخليل ، وهما مظهران لعمل الخيال ، دليل على غلبة عنصر الخيال عنده .

وقد فسرنا ذلك في المبحث الحادى عشر حينما عرضنا لطبيعة مطران الفنية ، فقلنا ان شخصيته وذاتيته تغيب وراء الصور التى تجىء من العالم الخارجى والتى تمر خلال نفسه المتعددة النواحي والجوانب فتتحلل الى أوصاف وصور . وهذا التفسير للأصل التصويرى والوصفى عند الخليل اثبات فى الواقع لغلبة الخيال على بقية العناصر الداخلة فى تكوين شاعريته .

ودراسة شعر الخليل دراسة تشريحية تثبت صحة هذا الحكم . فقصيدته « المساء » (الديوان ١١٩ / ١٢١) - وهى من عيون شعر الخليل - من القصائد القليلة ، التى تجىء من الغرض الوجدانى فى شعره ، فترى الخيال عمل على سحب صورة البحر الى وجدان الشاعر ، ثم تداخل الفكر وطبق صورة البحر على الحالة النفسية التى كان عليها الخليل ، فكان من ذلك تلك الأبيات الرائعة التى تظهر التعاطف بين قلب الشاعر والطبيعة الخارجية (القصيدة ٢٨ / ١٨) . وعمل الفكر كضابط للشعور (٤) والخيال كمضرم له واضح فى قوله من القصيدة المذكورة :

(٤) انظر مستهل قصيدة « المساء » (الديوان ١١٩) - الأبيات ١ - ٥ .

١٨ - انى اقمى على التعلية بالتى
فى غربة قبالوا تكون دوائى

١٩ - انزشف هذا الجسم طيب هوائها
أيلطف النيران طيب هواه ؟

٢٠ - لو يمىك الحوباء حسن مقامها
هل مسكة فى البعد للحوباء ؟

٢١ - عبت طوافى فى البلاد وعلة
فى علة منفاى لاستشفاه

وهذا ما تخرج به أيضا من تشريح قصيدة (الأسد الباكي)
(الشعراء الثلاثة ٣١٥/٣١٦) و « المنديل » (الديوان ١٩١/١٩٣) .
ويبدو أثر غلبة الخيال على عنصرى العاطفة والفكرة فى شعر الخليل
حين ينظر الانسان فى شعره القصصى . فهو مثلا فى قصيدة « الجنين
الشهيد » (الديوان ١٩٩/٢١٨) يبدأ القصيدة فاترة ، فلا تشعر
بما يحرك فيك ساكنا ولا يثير فيك عاطفة ، حتى اذا مضى بك الى
الأواخر ، وعرض لك الفاجعة التى انتهت اليها حياة الفتاة الفلاخية
التى يقص حكاياتها ، وجدلت فتورها ، استحال حرارة وحياة ، حتى
أن العجب يأخذ الانسان كيف دبّت الحرارة والحياة فى القصيدة .
على أنه هذا العجب ولا شك يزول ، اذا لاحظنا أن الخيال هو الذى
يضمم العاطفة عند مطران ، ولهذا كان يستهل القصيدة فاترا لأن
الخيال كان فى بدء عمله ، فلما مضى واستحكم من نفس الشاعر
وتمكن من اثارة عاطفته ، ابتدأت آثار تلك الاثارة تظهر ، فكان من
ذلك تلك الحرارة والحياة وهز العواطف وتحريك المشاعر مما هو
مشهود فى أواخر القصيدة .

طه حسين (★) مذهبه فى النقد الأدبى ومذهبه الفنى

- ١ -

اختلفت نظرات الناقدين فى العالم العربى فى مذهب الدكتور طه حسين فى النقد الأدبى فبينما نرى بعض الباحثين يعتبر الدكتور طه حسين عالما فى نقده ينحو المنحى الموضوعى فى تحليله ويعالج الأشياء معالجة العالم (١) نجد نفرا آخر يعتقد أن الدكتور طه حسين فنان فى نقده الأدبى ينحو المنحى الذاتى فى تحليله ويعالج الأشياء معالجة الفنان لا العالم (٢) وانت بين اختلاف آراء الناقدين والباحثين وتضاربهم لا تقف على حقيقة رأى يمكنك أن تطمئن اليه وتسكن له بارتياح غير انه من الممكن أن نخلص برأى مستقل عن آراء الباحثين الشرقيين فى مذهب الدكتور طه حسين فى النقد الأدبى لا أظن الا أنه الحقيقة الغائبة على الناقدين فى الشرق العربى ، وهو ان الدكتور طه حسين فى نقده الأدبى عالم فى منحا ووضع مقدماته ، فنان فى

-
- (★) الحديث ، ابريل ١٩٣٨ ، ثم نشر فى أدباء معاصرون ، تحرير وتقديم أحمد الهوارى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٢٧٧ وما يلى .
(١) يعقوب فام : المجلة الجديدة ج ٦ م ١ ص ٧٨١ - ٨٧٦ .
(٢) الرافعى تحت راية القرآن ص ١٢٨ عن هيكىل بك و خليل شيبوب فى جريدة الأهرام عدد ٢٧ - ٣ - ١٩٣٧ م .

تحليله ومعالجته للأشياء وصوغه ، والدكتور طه حسين يكاد يعترف لنفسه بهذا المذهب في النقد الأدبي فهو يقول : انه لا يطمئن الى جعل النقد الأدبي وتاريخه كله ، لأن هذا يبرئه من شخصية المؤلف ويحرمه الذوق ويضطره الى أن يكون جافا عقيما كما أنه لا يطمئن الى أن يكون قنا كله ، لأنه يحول بينه وبين أمرين لا قوام له بدونهما : أحدهما الانصاف والثاني البحث والاستقصاء والتحليل (٣) ، فلهذا يرى الدكتور طه حسين وله كل الحق أن يرى النقد الأدبي يجب أن يجتنب الاغراق في العلم ، كما يجب أن يجتنب الاغراق في الفن (٤) .

ولكى نفهم كتابات الدكتور طه حسين في النقد الأدبي وتحليل تاريخ الآداب العربية فمن المهم أن نلاحظ المذهب الأدبي الوسط بين العلم والفن والذي يفسره الدكتور طه بقوله : ان النقد الأدبي وتاريخ الآداب منقسم بطبعه الى قسمين : القسم العلمي والقسم الفني ، ولكن هذين القسمين ليسا متميزين ، لأن الواقع هو ان القسم العلمي الخالص يستقل في كثير من الأحيان فينفرد فريق من العلماء بالبحث عن علومهم وتدوين الكتب فيها ، وربما يعنى أحدهم بالموضوعات الخاصة الضئيلة في ظاهر الأمر فيقتلها بحثا واستقصاء ويضع فيها الكتاب أو الكتب الممتعة ، أولئك يعنون باستكشاف النسخ المخطوطة ووصفها وتاريخها ونقدها من الوجهة المادية الصرفة : من جهة الحبر والورق وخصائص الخط وما كتب عليها من تعليقات وما اختلف عليها من أحداث وما تنقلت اليه من دور الكتب . ومن الوجهة اللغوية الصرفة ، ومن حيث هو متصل بالعصر اللغوي الذي انشأ فيه أو غير متصل ، ومن حيث مقدار هذا الاتصال

(٣) الدكتور طه حسين : في الادب الجاهلي ص ٤٥ - ٤٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .

الى مختلف ضروب البحث العلمى البحث ، ومن هذه المواد الخام
يبنى مؤرخ تاريخ الآداب ونقادة الآداب مادة بحثه مضيفا عليها جهده
العلمى أولا ثم جهده الفنى (٥) .

والآن فى ضوء هذه الفكرة ، لنا أن نتفهم دراسات طه النقدية
فى تاريخ الأدب العربى وتحليلاته لرجاله ، وأولى دراسات الدكتور
طه ما كتبه عن « أبى العلاء » عام ١٩١٤ والذى نال به اجازة
الدكتوراه من الجامعة المصرية الأهلية . وهذه الدراسة الى جانب
كونها أول دراسة على أساليب البحث الأدبى الغربى فى تاريخ آداب
العربية (٦) فانها تمتاز بتبويبها وانتظامها ، فقد كانت الدراسات
قبله تمضى بعد ترتيب وتشجر الفوضى فيها (٧) ، حتى جاء الدكتور
طه بكتابه وعرف أبناء العربية الى جانب معنى النقد والتحليل كيف
تكتب الدراسات وتبويب . وكتاب ذكرى أبى العلاء يتمشى بين
سطوره تحليل عميق ، وقد يرجع عمق هذا التحليل الى المشابهة فى
النشأة بين الشاعر الفيلسوف أبى العلاء والدكتور طه حسين ، وقد
نجح الدكتور طه فى هذا الكتاب فى دراسة عصر أبى العلاء . كما
نجح فى استنباط حياته مما أحاط به من المؤثرات . والروح التى
أملت هذا الكتاب هى نفس الروح التى أملت عليه اجازة الدكتوراه
من كلية الآداب بباريس مع جائزة سانتور السنية وفى هذين
الكتابين تناول الدكتور طه الشخصيتين العظيمتين فى الحياة
الاسلامية فى تاريخها الطويل بالنقد والتحليل ويظهر أن عدم معرفة
النصوص العربية فيما يتعلق بشخصية أبى العلاء وابن خلدون على
أساس علمى صحيح ، جعلت جهد الدكتور طه العلمى شاقا وليس

(٥) فى الأدب الجاهل ص ٤٧ - ٥٠ .

(٦) المقتطف ج ٤ م ٦٠ ص ٣٩٧ - ٣٩٨ .

(٧) زكى المحاسنى فى مجلة « الحديث » الحنبلية ج ٨ م ١٠ « أغسطس

١٩٣٦ » ص ٥٨٠ .

له أساليب البحث العلمى لأنه كفيف ، اعتماده فى دراساته ومراجعاته على غيره لهذا كان هذا الجهد العلمى محصورا . فالكتابان فى غاية النفاسة ولكن قيمتهما العلمية محدودة ، حتى أنه فى السنين الأخيرة رأينا أن الأديب درينى خشية ينبه الدكتور طه الى مسألة غفل عنها فى كتابه عن « ابن خلدون » تلك اعتماد المؤرخ العربى الكبير فى وضع فلسفته الاجتماعية على رسائل اخوان الصفا (٨) ومهما يكن من شىء فقد فطن الدكتور طه الى أن كتابة تاريخ للأدب العربى أو دراسة عنه لم يحن وقته بعد ، لأن الجهود العلمية التى تسبق البحث الأدبى لم تبذل بعد (٩) ولم تعرف الآثار القديمة على الوجه العلمى الحديث . وهذا ان كان صحيحا من وجهة نظرنا بالنسبة لأبناء العرب غير أنه ليس كذلك لنا معشر المستشرقين ومن هم فى مثابتهم ، لأنه فى المائة سنة الأخيرة نجح مستشرقو المانيا وإنجلترا وفرنسا وروسيا وإيطاليا فى تعرف معظم الآثار القديمة على وجه علمى حديث ، غير أن كتابة دراسة على نهج استشراقى يستلزم الرجوع الى مئات المراجع فى أكثر من لغة ، فى الألمانية والروسية والانجليزية والفرنسية ، فضلا عن العربية ولهجات حمير وسبأ ومعين الى جانب المام بالعبرية والسريانية ، وقد يحتاج الأمر لمعرفة التركية والفارسية واليونانية واللاتينية ، وهذه المعرفة لا تكمل الا بمعرفة المظان والأصول الحقيقية . وفى هذا السبب وحده نرى قصور ما يخرج من أقلام أبناء الشرق من المباحث لعدم استيفائها كل أسباب البحث العلمى ولأنه ليس فى مستطاع الكثيرين من أبناء الشرق أن يدرسوا كل هذا ويعرفوه من أوجه التحقيق فى البحث العلمى . ولهذا نرى سر عدم استيفاء الدكتور طه حسين للكثير من

(٨) المجلة الجديدة لسلامة موسى ج ٨ م ١ (يونية ١٩٣٠) ص ١٠٩٨ -

١٠١٣ .

(٩) فى الأدب الجاهلى ص ٥١ .

البحوث العلمية في بحوثه ، فهو لا يعرف غير الفرنسية واللاتينية واليونانية وهي لا تكفي لتكوين تحقيق علمي في تاريخ الأدب العربي أو أحد مواضيعه . هذا الى أن الدكتور طه أعمى لا يبصر ولهذا تأثيره غير المباشر الذي يجعله تحت رحمة الذين يقرأون عليه المظان والأصول التي يستمد منها مواد بحوثه . ورغم هذا كله فقد نجح الدكتور طه في أن يتناول الأدب الجاهلي تناولا فيه من البحث العلمي الشيء الكثير في كتابيه « في الشعر الجاهلي » و « في الأدب الجاهلي » (١٠) .

- ٢ -

تقوم فكرة الدكتور طه حسين في كتابيه « في الشعر الجاهلي » و « الأدب الجاهلي » على أساس علمي دقيق ، فقد رأى الدكتور طه أن بحوث المنقبين في جنوب بلاد العرب قد كشفت عن لغتهم ، التي تباين تمام المباينة لغة أهل الشمال من بلاد العرب ، وهو يرى الشيء الكثير من الشعر منسوباً لعرب الجنوب ولكن في لغة أهل الشمال لا تكاد تفرقه عن لغة القرآن .

نظر الدكتور طه هذه المسألة ، فشك في حقيقة الشعر الجاهلي ، وألح عليه الشك فأخذ يبحث ويتدبر حتى انتهى به تفكيره الى شيء الا يكن يقينا فهو قريب من اليقين . ذلك أن الكثرة المطلقة مما يسميه الباحثون أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء ، وإنما هي منتحلة بعد ظهور الاسلام ، وما دامت هي من العصر الاسلامي فهي

(١٠) لم نعثر على نسخة من كتاب الشعر الجاهلي ، ولكن تمكنا من حصر ما حذف منها بالاضافة الى كتاب في الجاهلي من الكتب التي ناقشت الشعر الجاهلي وتقرير لجنة العلماء الذين كلفوا بدراسة من الأزهر ومن قرار النيابة في الكتاب الذي طبع عام ١٩٢٧ .

تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهوائهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين (١١) . أما كيف وصل الدكتور طه حسين الى هذا الحكم فذلك أنه وقد رأى أن لغة العرب في الجاهلية تختلف من الشمال للجنوب ومن الشرق للغرب ، فهي الحميرية في الجنوب والنبطية والآرامية في الشمال جهة سوريا وهي في الحجاز غيرها في البحرين ، وما دامت اللغة ليست واحدة ، وما دامت المراجع العربية والنظائر الأدبية عند العرب تأتي بالكثير من الشعر منسوباً للعرب لا تكاد تفرق لغته عن لغة القرآن فاذا هذا الشعر منتحل من العصر الاسلامي بعد أن سادت لغة قريش بقية لغات العرب (١٢) هذا الى أن لغة عرب الشمال والوسط كانت تختلف لهجاتها باختلاف القبائل وتباين أصولها بعدد القبائل ولم يكن العرب في جاهليتهم في الحجاز ونجد الا متقاطعين متنايذين ، اذا فمعظم الشعر الذي ينسب لعرب الحجاز ونجد يجب أن يأتي في لهجات متباينة ومذاهب في الكلام متخالفة . ولكن نحن نرى العكس في الشعر الجاهلي ، فأنت تقرأ المعلقة التي تتخذ نموذجا للشعر الجاهلي الصحيح فتري أن معلقة امرئ القيس وهو من كنده أي من الجنوب ، وأخرى لزهير وأخرى لعنترة وثالثة للبيد وكلهم من قبيلة قيس ، ثم قصيدة لطرفة ، وقصيدة لعمر بن كلثوم ، وقصيدة أخرى للحارث بن حلزة وكلهم من قبيلة ربيعة ، وأنت تقرأ هذه القصائد والمعلقة دون أن تشعر باختلاف في اللهجة أو تباعدا في اللغة أو تباينا في مذاهب الكلام : البحر العروضي هو هو ، وقواعد القافية هي هي ، والألفاظ المستعملة في معانيها كما تجدها عند شعراء المسلمين ، ومذاهب الشعر هو هو لم يتغير (١٣) .

(١١) في الأدب الجاهلي ص ٦٤ .

(١٢) في الأدب الجاهلي ص ٨٢ - ٩٥ .

(١٣) في الأدب الجاهلي ص ٩٦ - ١٠٩ .

على هذه الأسس استند الدكتور طه في بحثه وإنكاره للشعر
الجاهلي في معظمه .

ولقد اعترض على الدكتور طه في المسألة اللغوية التي أثارها
أن الشعر العربي الذي أتى منسوباً لشعراء جنوبيين - يمنيين -
لا يقوم على حقيقة واقعة ، لأن فريقاً من أهل الجنوب هاجروا إلى
الشمال واستقروا فيه وبعثوا عن موطنهم القديم فما الذي يمنع أن
يكون هذا الفريق قد نسي لغته الأولى وتعلم لغة أهل الشمال
واتخذها أداة للتخاطب وأداة لإظهار آثاره الأدبية ، وأكثر شعراء
الجنوب الذين يروى لهم شعر جاهلي إنما هم من هذه القبائل التي
ارتحلت إلى الشمال (١٤) فهذا امرؤ القيس الكندي أكبر شعراء
الجاهلية وإن كان من جهة نسبة من أهل الجنوب ، إلا أن قبيلته
هاجرت إلى نجد وتسلطنت فيها وملك أبوه على بني أسد وتزوج من
تغلب ، فنشأ امرؤ القيس في حجاز أهل الشمال (١٥) .

غير أن الدكتور طه دفع هذا الاعتراض بأنه يقوم على أساسين
مختلفين لا يستطيع باحث أن يقبلهما حتى يقوم عليهما الدليل .
العلمي ، أحدهما مسألة النسب التي لا دليل عليها (١٦) والثانية
مسألة الهجرة التي لا يسندها دليل (١٧) وما دام هذا الاعتراض

(١٤) في الأدب الجاهلي ص ٩٣ والرافعي في كتابه تحت راية القرآن
ص ٢٨٧ .

(١٥) المرجع السابق ذكره .

(١٦) في الأدب الجاهلي ص ٩٣ - ٩٤ وانظر لنا دروس التاريخ العربي بمعهد
التاريخ بالاستانة وفيها قد أثبتنا أن الأنساب الجاهلية من وضع العصر الإسلامي ،
وسنخرج هذه الدروس في القريب باللغة العربية في كتاب يحمل اسم « علم
الأنساب العربية » .

(١٧) في الأدب الجاهلي ص ٩٣ - ٩٤ .

يقوم على أساسين لانجد عليهما شهادة ولا دلالة قاطعة فاننا لا يمكننا أن نثبتهما ما لم يكن الدليل معهما .

أما مسألة اللهجات فقد رد على الدكتور طه الأديب مصطفى صادق الرافعي زعيم المدرسة القديمة وقال ان اختلاف اللهجات في الجمل لا يغير من أوزان الشعر لانها في معظمها ابدال حرف بحرف أو حركة بحركة أو مد بمد وكل ذلك لا يؤثر في اقامة الوزن كثيرا أو قليلا ، والاختلاف في اللهجات هيئات في اللهجات هيئات في النطق والصوت أكثر مما هي هيئات في الوضع واللغة (١٨) ولقد أيد الأمير شكيب ارسلان الرافعي في رأيه في محاضراته « علاقة التاريخ باللهجات العربية » التي تلاها في مؤتمر المستشرقين المنعقد في لندن في أوائل سبتمبر ١٩٣١ (١٩) غير ان الدكتور طه رد على هذا الاعتراض بدليل يستمد من الحاضر ليقس عليه ذلك الماضي فقال بأنه في فرنسا بجانب اللغة الفرنسية لغات اقليمية لها نحوها ولها قوامها الخاص ولها شعرها وهذا ما يجده الباحث في لغة مصر العامية التي تختلف لهجاتها باختلاف الاقليم ، وهناك اطراد بين هذه اللهجات وبين ما للمصريين من شعر وأغان في لغتهم العامية وهذا هو الوضع الطبيعي الملائم للأشياء في حقيقتها . ولكن اذا أراد الفرنسيون أن يكتبوا آثارا علمية أو أدبية عدلوا عن لغتهم الاقليمية الى لغتهم الفرنسية كذلك أهل مصر يعدلون عن لهجاتهم الاقليمية الى العربية ، اذا فوضع المسألة لا في انكار اللهجات وتأثيرها في اقامة الوزن وهيئات الوضع واللغة ، فهذا مما يعلو عن النقاش

(١٨) مصطفى صادق الرافعي في كتابه تحت راية القرآن ص ١٥٣ .

(١٩) انظر ترجمته العربية بقلم عطوفة الأمير شكيب ارسلان في المقتطف ص ٣٨ - ٤٤ ج ١ م ٨٠ وص ٣٢١ - ٣٢٧ ج ٣ م ٨٠ والأصل في الفرنسية بأعمال مؤتمر المستشرقين لسنة ١٩٣١ .

والاختلاف لأنه من الحقائق الملموسة ، ولكن وضع المسألة الحقيقي في سيادة لغة قريش ولهجتها قبل الاسلام في بلاد العرب واخضاعها العرب لسلطانها في الشعر والنثر ، لأنه لو ثبت هذا لانهارت مسألة النهجات ، كما ان عدم ثبوتها يجعل الشعر الذي أتى منسوباً لعرب الحجاز في لغة قريش على انه قيل في الجاهلية من وضع العصر الاسلامي (٢٠) .

ويجيب الدكتور طه على هذا الوضع للمسألة بأن لغة قريش سادت حين عظمت شأنها في الاسلام وبعده ، وهذا هو الشيء الذي يعلل ان الأدب الاسلامي أتى في لغة قريش ، أما في الجاهلية فلم تكن قريش شيئاً يذكر ، كانت مغمورة بين القبائل ، لهذا لا يسعنا الا أن ننكر سيادة لغة قريش ولهجتها في الجاهلية ، وبهذا الانكار يسقط الشعر الجاهلي الذي أتى في لغة قريش منسوباً من عرب الشمال والوسط من غير قريش (٢١) .

على هذا الأساس القوي مضى طه في انكار معظم الشعر الجاهلي ، ولكنه كان في تشريحه لهذا الشعر ليكشف نواحي الانتحال متسرعاً قد استهوت به الحقيقة التي كشف عنها فأسرف في الاستنتاج ولم يتحوط في الدراسة ، فتمكن خصومه ومعارضوه أن يناولوا أدلته ويكشفوا عن نواحي ضعفها (٢٢) .

(٢٠) في الأدب الجاهلي ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٢١) في الأدب الجاهلي ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٢٢) مصطفى صادق الرافعي في كتابه تحت راية القرآن ص ٢٩٩ - ٦ .
وص ٢١٤ - ٣٢٢ وانظر كذلك النقد التحليل للشعر الجاهلي لأحمد محمد القمراوي والوساطة بين طه وخصومه لعبد القادر عاشور في مجلة الاخاء لسليم قب عين سنة ١٩٣٠ .

يعرض الدكتور طه نئشعر وماهئته فى الآءب العربى فىقرر أنه الكلام الموزون المقفى والذى يقصد به الجمال الفنى (٢٣) وقد ببءو هذا الرأى غربفا للكئثرفن من نقاء الآءب فى الغرب بل لربما عءه غربفا شعراء المدرسة الحءثة فى مصر والمهجر السورى بأمرفكا ، غفر أن هذا الشعر فجب أن فكون موزوناف مهما فكن الوزن الذى يقصد الفه الشاعر ، لأن العربى لا فستطف أن ف تصور الشعر الا اذا كان لفظه مقففا بمقفاس عروضى فلاثم بفن أبفا القصففة بل فلاثم بعض الملافة بفن أجزاء البفء الواحد . هذا الى أن العرب لا ف تصورون الشعر الا اذا كان مقففا ببعض القاففة ، اذن فلابء أن لفظ الشعر فى الآءب العربى فكون مقففا بمقفاس عروضى هو فى الواقع موسفقى ، هذا من فاففة وبالقاففة من فاففة أخرى (٢٤) وهذا الففء اللفظى لفس كل شئ ففعلق باللفظ لأنه عادة فراء عءء العرب أن فكون الففء اللفظى أكفر بأن فكون للشعر لغة فاففة مءفارة اللفظ اءففارا ءققاف ففمه روفة وجزالة أءفانا وففبه رفة وعءوبة ففنا آخر فكأن الفوءة الفففة للفظ الذى فأتلف منه الشعر شئ لا بء منه (٢٥) وبفجانف هذه الففوء اللفظفة للشعر تقوم الففوء الفف التى الفف ففصل بالمعنى ، وهى ففوء لا فبرأ من الشفصففة والءوق ومقفاس الجمال الشعرف عءء العرب ففصل بالمعنى واللفظ معا وان كان فأتفه أءفانا من قبل اللفظ وأءفانا من ففة المعنى ، غفر أنه فى العصر الحءفء هناك بعض الشعراء الذىن ففحللون من بعض الففوء

• (٢٣) الآءب الفامل ف ص ٣٤٧ .

• (٢٤) الآءب الفامل ف ص ٣٤٦ .

• (٢٥) الآءب الفامل ص ٣٤٤ .

اللفظية متأثرين في ذلك بتطور الشعر عند بعض الأمم الأجنبية ، فهم يتحللون من القافية مثلا ويكتفون بالوزن ، وهم فيما بينهم لا يتفقون في مقدار التحلل من القافية فمنهم من يريد الغاءها ومنهم من يريد الاكتفاء منها بالمقدار اليسير ، كما أنهم لا يتفقون في التزام الوزن فبعضهم يتفنن في بحور الشعر العربي فيخلط بحرا ببحر من البحور ويضيف إليها ما ليس للعروضيين القدامى به معرفة وهذا التحلل من قيود اللفظ بلغ نهايته عند أدباء العرب في المهجر الأمريكي عند جبران خليل جبران وأمين الريحاني ، كما أنه يظهر ببعض من التحلل عند شعراء العربية المجددين في العالم العربي في شعر خليل مطران وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي والآخر زعيم الداعين للتحلل من قيود اللفظ في مصر ، كما أن أدباء الشباب وشعراءه على وجه عام يتحللون من قيود اللفظ وبوجه خاص الشاعر الرمزي حسن كامل الصيرفي (٢٦) .

والدكتور طه يعرض للشعر العربي وخصائصه من وجهة مختلف المذاهب ، ويناقش هذه الوجهات ويخلص منها برأى في أن الشعر العربي غنائي لا يحتوى على الشعر القصصى والتمثيلي (٢٧) وسبب هذا أن العرب لم يعرفوا صروب الشعر القصصى والتمثيلي ليقلدوه ، ومما يرجح هذا السبب عنده أن العرب الآن يعرفون الأدب الحديث فأخذوا يقلدونه فظهر عندهم فن التمثيل ، وأخذ شعورهم الغنائي يتطور تطورا ملائما للشعر الغنائي الأوربي . فالأمر عنده ليس أمر قصور الشعر العربي إنما عدم معرفة العرب غير الضرب الغنائي

(٢٦) انظر لنا أبو شادي الشاعر بالانجليزية واتجاهات الأدب العربي وبوجه

خاص الشعر الحديث في مجلة المشرقيات ج ٧ م ٦ ص ٧٢٣ - ٣٧٥ .

(٢٧) الأصب الجاهلي ص ٣٥٥ - ٣٦٠ .

الذي ساروا فيه (٢٨) ومهما يكن رأى الدكتور طه فهو قد نجح في معرفة نوع الشعر العربي ، ولكنه تمسح بالظاهر وعلل به سبب عدم معرفة العرب الشعر التمثيلي والقصصي عند اليونان وبعدم معرفتهم لم يقولوه . ولكن لنا أن نتساءل : ما الذي جعل العرب يأخذون الفلسفة اليونانية ولا يأخذون الشعر التمثيلي والقصصي عنهم ؟

ان الأسباب التي قدمها الدكتور طه تعجز عن الجواب ، والسبب الحقيقي هو طبيعة العرب الفاتية والدين الاسلامي الذي وقف حائلا أمام أخذ العرب الشعر التمثيلي والقصصي عن اليونان (٢٩) .

تناول الدكتور طه في مقدمة كتابه « الأدب الجاهلي » موضوعا لغويا يتصل بلفظ « الأدب » وما هو وهل كان معروفا في الجاهلية . وهذا اللفظ اختلف في ماهيته البحوث فبعضهم يراه معربا وبعضهم يراه عربيا ، وسند الذين يرونه معربا أنه لم يأت في غير العربية (٣٠) وهذا خطأ راجع لعدم الوقوف على الألفاظ واستعمالها في اللغات السامية . فقد قرأنا لفظ « الأدب » في نصوص حميرية كما اننا وقفنا عليها في العهد القديم (٣١) غير أن ورودها في الحميرية والعهد القديم لا يدل على أنها أصلية في اللغة العربية ولا يثبت أنها من الجذع السامي ، لأنها واردة في الحميرية والعهد القديم من عهد متأخر لا ينزل في التاريخ لأبعد من القرن الثاني قبل الميلاد في الوقت الذي كانت فيه اللغة اليونانية قد اكتملت بل

(٢٨) الأدب الجاهلي ص ٣٥٨ - ٣٦٠ .

(٢٩) انظر لنا « الزهاوي الشاعر » ص ١٠ - ١٢ « أبو شادي » ص ١ من

المقدمة وص ٢٥ - ٢١ من المتن الانجليزي .

(٣٠) البعثة كلد في المقتطف ص ٢٨٣ ج ٣ م ٦٣ .

(٣١) صبول الأول ٢ - ٣ .

أخذت طريقها نحو الانحطاط (٣٢) اذا فمن الممكن أن يكون اللفظ معربا عن اليونانية (٣٣) كما انه من الممكن أن يكون عربيا (٣٤) ولكنه لا شك كان معروفا في الجاهلية عند عرب الشمال كما كان معروفا في صدر الاسلام (٣٥) .

هذا هو وضع البحث اللغوي في ماهية لفظ الأدب حينما جاء الدكتور طه فأنكر أنه كان معروفا في الجاهلية وصدر الاسلام فقال: « لكن الشيء الذي لا أشك فيه هو أننا لا نعرف نصا جاهليا صحيحا ورد فيه لفظ الأدب . والشيء الذي لا أشك فيه أيضا هو أننا لا نعرف أن لفظ الأدب قد ورد في القرآن ، وكل ما نعرفه هو أن هذه المادة قد وردت في حديث مهما يكن رأى المحدثين فيه فليس هو بالحجة القاطعة على أن النبي استعمل هذه المادة : وهذا الحديث هو قوله : « أدبني وبي فأحسن تأديبي ، هذا الحديث لا يثبت حكما لغويا الا اذا ثبت ثبوتا لا يقبل الشك أو كان من الراجع على أقل تقدير أنه صرح بلفظه عن النبي . ولكننا بعيدون كل البعد عن هذا كله فنستطيع إذن أن نقول في غير تردد أن ليس لدينا نص صريح قاطع يثبت أن لفظ الأدب وما يتصرف منه من الانفعال قد كان معروفا أو مستعملا قبل الاسلام أو ابان ظهوره ، (٣٦) .

وانت ترى تحقيقا علميا دقيقا من الدكتور طه في هذه المادة الغرض منه العلم بالصرف ودراسة تاريخ آداب العربية من مناهج

(٣٢) مادة « أدب » في مجلة « المشرقيات » ص ٤١١ ج ٥ م ٦ .

(٣٣) البعثة كلدنة في المقتطف ص ٥٣٥ - ٥٣٦ ج ٦ م ٦٢ وص ٦٨ -

٧٠ ج ١ م ٦٣ ليعقوب صروف وص ٢٨٣ ج ٣ م ٦٣ كلدنة من المقتطف .

(٣٤) في الأدب الجاهلي ص ٦٧ - ٢٩ .

(٣٥) انظر الهامش رقم ٤١ - ٤٤ والرافعي ص ١٦٩ - ١٧١ ج ٢ م ٦٣ .

(٣٦) في الأدب الجاهلي ص ١٩ .

البحث في التحقيق العلمي . ولكن طه يمزج هذا التحقيق العلمي بفنه ، وهو فنان بطبعه ، فيصعب معرفة الجانب العلمي في آثاره وتمييزه من الجانب الفني ، وهذا جعل الكثيرين ينكرون على طه حسين الناحية العلمية (٣٧) في دراساته ، خصوصا اذا لمسوا شيئا ، من عدم التحوط في البحث وبعض التطرف في الاستنتاج والسطحية في استقصاء الأسباب ، والواقع ان الدكتور طه علم دقيق الملاحظة ولكنه ليس بصاحب تحليل في بحثه ، وهذا راجع لسبب تكويني في ذهنيته تكلمنا عنها في غير هذا الموضع ، وهو بذلك أقرب ما يكون للحدسيين من علماء الرياضة الذين اذا انكشفت لهم الحقيقة وصلوا اليها في قفزة واحدة دون أن ينتهوا اليها في اسنوب من التحليل والاستقصاء مثل ذلك ان الدكتور طه في كتابه « مع المتنبي » نظر الى قول الرواة ان المتنبي جعفي الأب همداني الأم (٣٨) فوجد الشك يحف بقول الرواة ، لأنه لم يجد على قولهم شهادة قاطعة ولا دلالة قائمة فلم يقدر على تثبيتها ما لم يكن معها دليل يثبتها ، اذا فرواية الرواة ان المتنبي جعفي الأب همداني الأم لا تستند على أساس وهناك الكثير من الأسباب التي تنفي هذه النسبة (٣٩) فاذا كان المتنبي ليس بجعفي ولا همداني فأي قبيلة ينتسب اليها ؟

لم يصرح المتنبي باسم قبيلة ولا عشيرة ينتمي اليها (٤٠) اذن فالرجل غير منسوب لقبيلة من قبائل العرب ، واذا فهو لقيط (٤١) وقد أدرك المتنبي هذا الشذوذ وتأثر به في كل

(٣٧) زكي مبارك في جريدة البلاغ - مجلة الفتح ص ٢٥ عدد ٥١٠ .

(٣٨) محمود محمد شاكر : المقتطف ج ١ م ٨٨ ص ١٠ فما بعده .

(٣٩) مع المتنبي ج ١ ص ١ - ١٦٤ .

(٤٠) عبد الوهاب عزام : المتنبي ص ٢٩ .

(٤١) مع المتنبي ج ١ ص ١٠ - ٣١ - ٣٤ .

حياته (٤٢) ولم يكن يستطيع أن يفاخر بأسرته ولا أن يجهر بذكر أمه وأبيه ، بل لقد كان يشعر بالضعف من ناحية أسرته (٤٣) .

نجح الدكتور طه في إبراز هذه الحقيقة من شعر المتنبي نفسه ، ولكن وقد وصل الدكتور للحقيقة في أن المتنبي لقيط ، فله أن يحلل حياته ليخلص منها بهذه النتيجة التي خلص بها . فمضى في تحليله ولكن مع تطرف في الاستنتاج وعدم تحوط في الاستدلال ، كانت نتيجته أن هوجم أعنف مهاجمة واتهمه الأديب المحدث محمود محمد شاكر بأنه اصطنع أدلة في الشك في نسب المتنبي ووقف عندها مع أنه شك في نسب المتنبي ليثبت أنه من العلويين (٤٤) .

والدكتور طه حسين في نقده للمؤلفات العصرية والأدباء والشعراء المعاصرين يميل كثيرا مع هواه لأنه يعتبر النقد عملا أدبيا محضا فيعمل على اظهار تذوقه وتجلي شخصيته بأغراضها وأهوائها في نقده . ولما قرأ نقده ، فترى نفسك لست أمام تحليل ونقد ، إنما أمام أثر فني قيم ، تجده في قراءته لذة تعدل اللذة التي تجدها عندما تقرأ آثار سانت بوف الناقد الفرنسي المعروف . ومن السهل جدا أن تستكشف عواطف الدكتور وميوله بل وأهوائه وأغراضه ، تستكشف أنه متأثر بالحب في هذا الفصل وبالصدقة في ذلك الفصل وبالبغض والحسد في ذلك ! الفصل . ومن هنا يرى الكثيرون أنه ليس بعالم ولا يستطيع أن يكون بعالم وهذا صحيح الى حد

(٤٢) مع المتنبي ١ في ٢٥ - ٣٤ .

(٤٣) مع المتنبي ج ١ في ٢٥ - ٣٤ .

(٤٤) محمود محمد شاكر في كتابه المتنبي - انظر المقتطف ج ١ م ٨٨ يناير

١٩٣٦ وكذا انظر جريدة البلاغ مع المتنبي - بينى وبين طه في ١٢ - ٢٠ - ٢٧ فبراير و ٦ - ١٣ - ٢٠ - ٢٧ مارس سنة ١٩٣٧ .

كبير ، ولكن الدكتور طه حسين في تفكيره تجدد تفكير العالم وفي منطق الباحث ولكن اذا ما مضى يملى فانه يسبح من أغراضه وأهوائه على منطقته وتفكيره ما ينضج به آثاره من تخالط المنطق بالأغراض والتفكير السليم بالأهواء ويتطرف بحكم الهوى والأغراض أضعاف تطرفه الطبيعي ، فيصعب على الباحث أن يخلص بالجوانب العلمية المحضة في آثاره والنواحي الأدبية الصرفة . وهكذا اخلطت الناحية الفنية بالعلمية عند طه مع غلبته للفن على العلم ، فكان طه نسيج وحده بين المفكرين والأدباء المصريين استحق بطابعه هذا أن يدخل في عداد الخالدين في تاريخ الآداب العربية .

فيض الخاطر (★)

أحمد أمين

وهذه مقالات بعضها نشر في مجلة « الرسالة » وبعضها نشر في مجلة « الهلال » والبعض الآخر لم ينشر في هذه ولا تلك ، جميعها كاتبها أحمد أمين الأستاذ بكلية الآداب بجامعة المصرية ، في كتاب اجابة لدافع غريزة حب البقاء لأنها - مجموعة - أدل منها متفرقة ، وفي كتاب أبين منها في اعداد .

والأستاذ أحمد أمين من كبار المؤرخين المعاصرين في العربية ، يدين له تاريخ الحياة العقلية في القرنين الأول والثاني للهجرة بأحسن ما كتب في دراسته من سبل التحقيق في التاريخ . غير أن كتابة الرجل وان ظهرت عليه مسحة من التدبر العلمي في استقصاء الأسباب وربط النتائج لها كمظهر تحليلي ، فإن التقرير دون التحليل هو طابع دراساته . ولكن تقرير الحوادث والوقائع عنده خاضع لمحنة النقد العليا التي تستنزل أولياتها المنطق التاريخي ، ومن هنا جاء ما لدراسات الرجل من قيمة .

(★) الرسالة : ٢ يناير ١٩٣٩ ، ص ٤٢ . ثم نشر في المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أدهم ، الجزء الثالث ، قضايا ومناقشات ، تحرير وتقديم أحمد الهادي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ٤٧٢ وما يلي .

اسماعيل أدهم - ١٤٥

والرجل يمتاز بكل سمات العالم في بحثه ، من سلامة النظر وسعة الاطلاع والتزاهة وهدوء الطبع . غير أنه ينقصه التحليل في عمقه . وطابع التقرير يوقفه كثيرا عند ظواهر الأشياء دون أن يستجلى بواطنها . ولا أدل على ذلك من نظرة سريعة لموضوعات مقالاته التي نشرها بعنوان « فيض الخاطر » فهو في المقال الأول يتكلم عن « الرأي والعقيدة » ويرى الرأي شيئا والعقيدة شيئا آخر ، وهو يذهب في كلامه موليا وجهة من النظر تذكرنا بوجهة الفنان توفيق الحكيم في المقال الأول من كتاب « تحت شمس الفكر » .

يرى الأستاذ أحمد أمين مكين الرأي الدماغ ، أما العقيدة ومكانها القلب . والواقع أن هذه التفرقة اعتبارية محض ، فضلا عن أن القسمة غامضة ، فنحن لا نعرف من القلب معنى غير الشعور والاحساس الباطني ، ومثل هذا الشعور والاحساس الباطني ليس الرأي ببعده عنه . وكم من رأى هو وليد الشعور الباطن والاحساس الداخلي .

وفي هذا المقال يرى الكاتب أن الايمان بالشيء يستتبع العمل على وفقه لا محالة ، غير أننا نلاحظ أن الايمان شيء والعمل شيء آخر ، وليس الايمان بالشجاعة أو الكرم من الأسباب التي تجعل المرء كريما أو شجاعا ، فالكرم عادة وخلة تغلب على الطبع ، والشجاعة قوة للتغلب على المكاره مردها النفس ، وليس للعقيدة دخل فيها ، وإن كانت العقيدة تتلون بها .

وفي المقال الثاني تكلم الكاتب عن « الكيف والكم » ويقدر أن تقدير الأشياء بالكم شيء يرتبط بالطفل في نشأته والأمة في طفولتها . ولما كان كل انسان مر في طور الطفولة ، والأمم جميعها مرت بهذا الطور ، لهذا علق بالذهن الانساني تقدير الأشياء بكمها . وهذا كلام صحيح ولكن يغلب عليه التقرير دون التحليل ، لأن

التحليل يستلزم النظر فى أسباب ارتباط تقدير الأشياء بكمها بطور الطفولة عند الانسان .

وفى المقال الثالث عن « صديق » تجد الكاتب يولى وجهة من التقرير للأمور ، فيبدع فى عرضه وتصويره ، ولكنه لا يتناول ببحثه وجه تحطم صديقه من التناقض الذى فى نفسه . هذا . . . وهل يمكن أن يوجد انسان ليس له وحدته النفسية الا ويكون منحلا شخصية الى شخصيات ، واذن كان الوجه التحتى فى هذا الموضوع أن يتناول الكاتب ببحثه تداخل الشخصيات التى انحل اليها شخص صديقه ، ويبين أثر هذا التداخل فى ايجاد الاضطراب فى نفسه حتى انتهى الى تحطيمه .

وفى المقال الرابع كلام عن « أدب القوة وأدب الضعف » ظاهره جميل ، ولكن أدب الضعف الذى يلمسه الكاتب فى الأدب العربى ليس صورة صادقة من الحياة العربية ؟ اذن ماذا يطلب الكاتب ؟ أيريد من الخراف أن تلبس جلد الأسود ؟ هذا يخرج بالمسألة عن الصديق والصدق أساس المسألة عند الكاتب

أظن هذه أمثلة وأن كانت سريعة موجزة خطوطها الا أنها كافية لتثبت أن الكاتب يقف عند حد التقرير فيما يكتب . لكن سلامة النظر وسعة الاطلاع وهندء الطبع تجعل التقارير التى بقررها الكاتب تتسم بميسم الصديق والواقع فى العموم . وهذا لا يمنع أن يتسرب فى بعض الأحيان بعض الخطأ الى تقارير الكاتب ، غير انها قليلة فى المجموعة ، نذكر منها قوله ان العالم خاضع للمنطق ، وأن له غرضا يسير اليه وليس يسير حسبما اتفق ، وأنه محكوم بقوانين ثابتة لا تتغير .

أما كون العالم محكوما بقوانين ثابتة لا تتغير فهذا صحيح ، وكونه خاضعا للمنطق صحيح ، أما أن يستخلص من ذلك أن العالم

له غرض يسير اليه وليس يسير حسبما اتفق فهذا مما لا نوافق
الكاتب عليه . فيصح أن يكون العالم سائرا حسبما اتفق وليس له
غرض ، ومع ذلك تراه خاضعا للمنطق محكوما بقوانين ثابتة لا تتغير .

أما بيان ذلك فقد استوفيناه في بحث سابق منشور بعدد
أغسطس ١٩٣٧ من مجلة الامام وفي مقال كتبناه بعدد مارس
سنة ١٩٣٨ من مجلة المقتطف .

والكاتب يمتاز أسلوبه بإشراق الديباجة ودقة التعبير ، غير
أن أسلوبه ينقصه السرعة والهزة التي تجذب النفس ، فمن هنا
لا يمكن اعتباره أسلوبا أدبيا .

والكتاب في المجموع دراسات قيمة تمتاز بوجه عرضها
للموضوع الذي يبلغ به الكاتب أحيانا منزلة الجودة الفنية ، نذكر
من هذه الموضوعات « سلطة الآباء » و « من غير عنوان » و « منطق
اللغة » .

فرعون الصغير (★)

وقصص أخرى

محمود تيمور

يعتبر القاص محمود « بك » تيمور أشهر الكاتبين للأقصوصة في العالم العربي . وقد أصدر الى اليوم نحو عشر مجاميع قصصية تحتوي على نيف ومائة أقصوصة تمتاز كل واحدة منها بطابعها المحلي ، وقد ترجم بعض هذه الأقاصيص الى الألمانية ، والبعض الآخر الى الفرنسية . كما ترجمت أقصوصة له الى الإيطالية كنموذج من فنه القصصي . وقد نالت أقاصيص محمود تيمور شيئا من التقدير في النواثر الأدبية الغربية ، ذلك أنه صاحب اقتدار على كتابة الأقصوصة ، وهذا الاقتدار يعنى في الأصل من طبيعته الفنية التي دارت حول الحياة ومشاهدتها ومجالها ، متأثرة من جهة بأجواء القصص الأوروبية ، ومن هنا ما في أقاصيصه من شدة الصلة بأقاصيص جي دي موباسان ، وتشيكوف ، وذاهبة من جهة أخرى تنقل عن المحيط المصري ، ومن هنا ما في أقاصيصه من الطابع المحلي .

(★) الرسالة : ١٤ أغسطس ١٩٣٩ ، ص ١٩٢١ . ثم نشر في المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل آدم ، الجزء الثالث ، وقضايا ومناقشات ، تحرير وتقديم ، أحمد الهوارى ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٥٠٦ وما يلي .

وتيمور « بك » فنان يرتبط نظره بصور الأشياء ، ومن هنا ترى ما فى أقاصيصه من الرجوع الى الحياة ، والنقل المباشر عن مرائيها ومظاهرها . ولهذا كان ابراز مظاهر الحياة فى أقاصيصه مرتبطا بقدرته على الوصف ، والوصف عنده هادىء ومن هنا يغلبه بعض من التدقيق ، وعلى هذا الوجه فقط يمكن فهم منحى تيمور « بك » الفنى فى أقاصيصه . وربما كان ما فى طبيعته من الهدوء هو الأصل فى غلبة النزعة الواقعية الساذجة التى تتراءى للنظر من آثاره . فالهدوء يفسح لعقله المجال للتدخل لتصفية ألوان الشعور وضبطها فى نسب دقيقة مع الفكر ، بحيث يسوق الى خلق توازن بين العقل والمشاعر ، وهذا التوازن يحمل الواقعية حين يتصل بموضوع أقصوصة . وهو عادة يدور من ناحية شكلية ، فتجد نظرة محمود تيمور ترتبط بمظاهر الأشياء وسطوح الحياة ، ومن هنا يمكن أن نقول بأن الأصل الواقعى فى فن تيمور « بك » ساذج اذ هو نتيجة للوصف الحسى .

وخير ما يقال فى أقاصيص تيمور « بك » أنها قطع من الحياة منتزعة فى كل بساطة وصدق . فهى صفحة ساذجة من الحياة ، ان لم تر موضوعا فيها تدور حوله الأقصوصة ، أو غرضا ترمى اليه ، فانك تستشف من وراء أقاصيص الرجل صفحات من الحياة يعرضها عليك فى دقة مشهورة بأسلوب الوصاف لا بريشة الرسام أو المصور .

وتعتبر « المجموعة » التى أصدرها فى هذه الأيام من خير مجموعاته القصصية ، وهى مصدرة يبحث عن المصادر التى ألهمته الكتابة . وهذا البحث فى الأصل محاضرة ألقى بقاعة يورت بالجامعة الأمريكية مساء ٥ مارس سنة ١٩٣٨ . وقد وفق فيها تيمور « بك » الى حد كبير فى سبر غور الموضوع الذى يطرقه ، كما نجح نجاحا يذكر فى الكشف عن العوامل التى اكتنفته فوجيته

توجيهها أدبيا. صرفا ، وعملت على طبعه بطابع خاص . ومن رأى
تيمور « بك » أن العوامل التي تحدد كل كاتب وتكونه هي ثلاثة
أمور أساسية : وراثية وبيئية وحوادث ، تتداخل فتجرى مجرى
الحياة الباطنية من طريق الى آخر . ويرى هو أن عامل الوراثة
يتمثل معه فيما أورثه اياه والده من حب الكتابة ، وشقيقه المرحوم
محمد تيمور من حب الأدب القصصى . وهذا العامل قد ساقه بتداخله
مع بيئته الى الأدب ، كما أنه يرى أهم العوامل التي أثرت فيه متصلة
بأسباب مطالعته . وأهم الكتب التي تركت أثرا فى ذهنه : هي ألف
ليلة وليلة ، وأقاصيص موباسان ، وتشيكوف . على أننا نلاحظ على
هذا الفصل أن الكاتب وقف فى بسطه للموضوع وسبر أغوار
نفسيته عند الجمل . فلم ينزل به الى التفاصيل التي تعين على رسم
صورة حقيقية دقيقة عنه .

وفى هذا الفصل مطالعات تستوقف النظر : أهمها رأى الكاتب
فى « ألف ليلة وليلة » ، وتفسيره لقوة الخيال فيها بأنها ترجع الى
كونها - جاءت عن طريق الفرس - وهذه ملاحظة قيمة لها دلالتها
القوية على بعد نظر الكاتب وعدم جريه وراء الأوهام التي يجرى
وزاءها بعض الذين يكتبون فى الأدب العربى من الكتاب المعاصرين .

أما المجموعة نفسها ، فتحتوى على اثنتى عشرة أقصوصة ،
تستهل بأقصوصة « فرعون الصغير » . وهي أقصوصة يبرز فيها
اللون التخيلى romanische من حيث يتغلب على بناء الأقصوصة
الجو الخيالى . على أن هذه التخيلية عند الكاتب فى هذه الأقصوصة
تجعل فكرة الأقصوصة غير متسقة فى أجزائها . ففي هذه الأقصوصة
تجده يصور الشاب بطل الأقصوصة شابا فى سن السابعة عشرة -
مدفوعا الى ذلك بفكرة أولية ، هو أن يخلق صلة شبه بين الشاب
والفرعون الصغير توت عنخ آمون الذى مات فى السابعة عشرة ،

أو الثامنة عشرة من عمره - وهذا التصوير الأنيق في بناء القصة مع اللور الذي يقوم به الشاب من أنه تخلف عن داره وبات خارجها مع الأمريكية الحسنة .

وفي الأقصوصة الثانية وهي « غريم » تجد تيمور « بك » يقيم هيكل أقصوصته على أساس من تنازع العواطف ، وهذا ما تراه واضحا في شخصية رشدية يسرى . وهذا اللون الباطني وان كان خفيفا في هذه الأقصوصة ، فهو يعود الى علم النفس الحديث ، والتأثر بالفريديية Freudism واضح فيها . على أنه في وصفه لشخصية رشدية يسرى تتنبه فيه ملكته الواقعية الساذجة ، فتراه يعتمد لتصوير شخصيتها في دقة وبساطة . وهو في تصويره لشخصيتها يبدو وبيده ريشة المصور من حيث يستخدم الألوان ويمزجها لخلق الأطياف والظلال . على أنه في تصويرها يمتد الى وكأنه نظر لقصة بنت يزيد لرفيق خالد بك القصصى التركى الكبير حين عرض لتصوير « زليخا » بطل قصته .

وفي الأقصوصة الثالثة وهي « حزن أب » تجد تيمور « بك » يبرز شخصية « الشيخ عساف » في صورة انسان قد توزع فيه الاحساس بعد أن صدم بوفاة ابنه ، وهو ينتهى من تصويره بأن يريك الأب قد انتحر ... وبهذا تخلص من توزع مشاعره واحساساته . وجو الأقصوصة يوحى بلون باطنى ، ولكن لا يكاد يستشف منها ، وإن أمكن أدراك لونها ، بأن تترك القصة توحي اليك بجمال ألوانها الباطنية . وهكذا يمكنك أن ترى من مجرى حوادث الأفاضيل أن التخيلية من جهة والباطنية من جهة أخرى أخذت تغطي على الواقعية الساذجة ، ولكن بدون أن تغرقها . وهذا التطور عنه تيمور « بك » طبيعى لأنه رجل فنان ولديه مستوى عليه ، ويكتار التعبير الذى يتسق مع الجو الذى يضطرب فى طوائف نفسه .

والحق أن هذا التطور عند تيمور « بك » يعتبر تلطيحا لجمود الواقعية . والأصل الواقعي ثابت من نفسه بعد ذلك ، ولا يدل على ذلك من ظهوره بصورة خيوط تتعارض في نسيج القصة مع الرجل ...

هذه مجموعة أقاصيص « فرعون الصغير » وهي مجموعة تلطيحة من الأقاصيص تدل على تطور الفن القصصي عند تيمور « بك » ولكن مع استناده إلى الأصل الثابت من نفسه ، وهي من هنا خفية في العناية والتدقيق والاعتبار من أدباء العربية .

الأدب العربي المعاصر بين القديم والجديد (★)

الرافعي وأصالته الفنية :

العقاد والخطوط الأساسية لأدبه

- ١ -

(هذا المقال هو الحلقة الثانية من سلسلة من
المباحث كتبها أخى المرحوم الدكتور اسماعيل أدهم
فى سنة ١٩٣٨ بمناسبة الحركة القلمية التى دارت
رحاها على صفحات مجلة « الرسالة » بين أنصار
الأديبين الكبيرين المرحوم الرافعي والأستاذ العقاد .
وكان أخى أرسل المقال الأول « للرسالة » ولأمر ما
رأى الأستاذ الزيات أن يطويه ، وآثر عدم نشره .

فالمقال الأول لدى الأستاذ الزيات ، والثانى هو
هذا ، والبقية علمها عند ربى . ولعلها بين أوراق
أخى وكتبه الضائعة التى أشرت إليها من قبل فى
« الرسالة » . ولقد ظل هذا المقال لدى أخى حتى
قبل وفاته بأشهر قليلة جدا ، ورأيت أخى يكاد

(★) الحديث ، كانون الثانى ، يناير ١٩٤١ ، ص ٢١ وما يلى .

من مقالات الدكتور أدهم التى لم تنشر فى مؤلفاته الكاملة .

يمزقه ، لولا تداركت ذلك ، وحفظت المقال عندي
حتى اليوم .

وقد رأيت ان ادفعه الى الأستاذ الكبير سامي
الكيالي ليرى في البحث رأيه فاما طواه واما نشره ،
وله الشكر في كلتا الحالتين .

والذي دفعني الى نشر هذا المقال انه يحوى على
رأى الفقيه في الاديين الكبيرين ورأيه في الشعر
والفن والأدب وغير ذلك ، ولعل أكون بهذا العمل
خدمت الأدب والتاريخ خدمة يسيرة) .

ابراهيم احمد ادهم

كلمة الكاتب

معذرة ائى الأستاذ عباس العقاد اذا كنت دخلت بينه وبين
الرافعى فأدرس أسباب العداوة بينهما وقد انقطعت دواعيها بوفاة
الرافعى ، وما بى الرغبة بنيش الماضى ، والتعريض بمذهب ،
ولا الرجاء فى استجلاب سخط البعض ، وعداء البعض الآخر ، وقد
الجتئى الى هذا حب الحق لأئى. رأيت الكتاب مالوا مع الهوى ، وائى
وان كنت اليوم أكتب فى المقارنة بين الرافعى والعقاد فما بى غير
خلوص نية العالم ودرس أدب الأديبين من وسائل البحث والتحقيق
والعلمى .



موضوع هذا البحث وصل ما سبق ودراسة التجربة الفنية
عند الرافعى ، والماطقة البديعية عنده ، وهل يثيرها فى نفسه
عوامل من ذاته أم يتكلفها فتأتى عن طريق ذهنة من الكتب ، ثم

النظر فى طريقة تعبير الرافعى عن عواطفه والمعانى التى تنشال على ذهنه ، وهل هى نازلة عن قالب كلى من ذهنه أم عن قوالب جزئية تأثر بها فى مطالعته .

وأول شىء يجب ان ننتبه له معنى الفنان من حيث هو شاعر أو مصور أو نحات ، حيث الروح واحدة فى الشعر والتصوير والنحت وسنجد ان الفنان هو ذلك الانسان الذى يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساساته ويعرضها بمعانيها ، ورسائله لا تخرج عن العرض للحياة فى الطبيعة من حيث سرها الروحى بدون تعليق عليها فالفنان لا يعنى بالجمال الا بقدر ما هو منبث فى تضاعيف الطبيعة والحياة التى بدت فى ذاته ، ولا يعنى باللذة والالم ولا يعالج مشكلة ولا موضوعا ، غير الطبيعة نفسها ، كما تبدو شاعره واحساساته ، وإبراز هذه الاحساسات والمشاعر ، والمنحى الذى يذهب اليه الفنان فى الابرار هى التى تعطى لفنه قيمة .

ولما كان الفنان يستوعب الحياة والطبيعة عن طريق شعوره واحساساته . فانسحاب ذاتية الفنان على الطبيعة وصفحتها *Secretire decascene* تستمد لنفسها الخطوط الأساسية من طبيعة الفنان وذاتيته ، وذاتية الفنان أظهر ما تكون فى هذا الانسحاب على صفحة الطبيعة أو الحياة من حيث هى كائنة فى العالم الخارجى ووجه هذا الانسحاب يبين منحى اتجاه ذاتية الفنان ، بيان ذلك ان هو ميروس الاغريقى صاحب الالياذة والوديسة يبدو لنا انسحاب ذاتيته على الطبيعة فى خلع احساساته البشرية عليها وتضمينها فيها ، وهذا ما انتهى به الى أدب الأساطير - الميثولوجيا - لأن أدبه

الميثولوجيا (١) تستمد وجودها من خلق احساساته وعواطفه
ومشاعره البشرية على الطبيعة .

اذن فلنتخذ الانسحاب من آفاق الذات الانسانية على رحاب
الطبيعة ، ومنحى هذا الانسحاب أساسا للبحث فى ذاتية اليرافعى
وطبيعته ، فاذا ما فعلنا ذلك يتضح لنا ان انسحاب اليرافعى من
آفاق الذات على رحاب الطبيعة قائم على انسحابه على عالم وراء
الطبيعة بداءة ذى بدء ، ثم الانتهاء منها للطبيعة . وهذا التجريد فى
الانسحاب ينتهى الى ان سر الطبيعة الروحى كائن فىم وراءها .
ومثل هذه النظرة تجعل الانسان ينظر نظرة مجردة للحياة ويحسها
فى شعوره احساسا مجردا . قائما على عتبر ذهنى . ولكن اذا كان
هذا مدعاة لأن ترى فى صاحبها « ذهنا وضاء وذكاء لما » . فليس
معنى ذلك أن صاحبها « مغلق النفس ضيق الشعور والاحساس »
لأن شرط تفتح النفس وزحابة الشعور واستعاضة الاحساس ليس
فى بسط المشاعر والاحساسات فى غلو كما هو شأن البروتستانت .
لأنه قد يكون مع تصفية العقل للمشاعر والاحساسات كما هو شأن
الواقعى ، أو تكون من طريق الايمان للمخواطر والأفكار كما تصنع
الموسيقى بدلا من تصويرها كما يصنع الرسم كما هو شأن الرسامين ،
أو تكون كما هى عند المرحوم اليرافعى فى توليد المعانى واستنزائها
من عالم وراء المنظور وتضمينها فى الحياة أو الطبيعة فهى من هذه

(١) الميثولوجيا ويعنى بها فى اللغة الاغريقية الشيء الذى يكون محتملا
صحته ، كما يكون محتملا كذبه تقابل فى لغة ابناء يعرب الاسطورة لأن أصلها
من سطر وهى تفيد الشيء الذى يكون جانب الصحة فيه موازيا جانب الكذب ،
لهذا يجب التفرقة بين الاسطورة من حيث تقابل الاصطلاح العلمى الميثولوجيا وبين
الخرافة ، وهنا نحب ان نوجه نظر مناظرنا فى موضوع الغرب والشرق الى مسألة
خلق الاحساسات البشرية على الطبيعة ومنشأ الاسطورة مما له علاقة بها آثاره من
مسائل بخصوص الأدب الاغريقى واساطيره .

انفاحية قريبة للمعنى انرومانطيقى نتيجة لما فيها من تجريد وعرض
للمشاعر والاحساسات عرضا ذهنيا مستفيضاً .

فهذا المرحوم مصطفى صادق الرافعي في كتابه « حديث
القمر » يتحدث عن القمر في ضيائه كأنه ينبوع يتفجر من أعماق
ذاته . ونراه يستنزل المعاني عن طريق التداعي - حيث يدعو المعنى
معنى آخر - من عالم ما وراء المنظور بحاسته الفنية ، وعلى اعتبار
انه « ظهر نهار » والرافعي في هذا الكتاب شأنه في كل آثاره ورسائله
ومقالاته يوائم بين المعاني التي ولدها واستنزلها وبين الحقيقة
الحسية لأن تجاوبه مع الحياة والطبيعة عن طريق ما وراء العالم
المنظور . انتهى باحساساته ومشاعره عن الحقيقة الحسية للحياة
أو الطبيعة وتكون « الاشياء » لها عنده صورة غير صورتها الحقيقية
ومع ذلك فالصورة الحقيقية . يمكنك ان تعرفها منها .

والاستنزال المعاني هو سر عبقرية الرافعي ككل عبقرية أدبية ،
وما اعسر هذا الاستنزال في العربية ، وانت تجد المرحوم الرافعي
يعتمد الى المعنى المحدود . فيحطم حدوده ليصله بعالم ما وراء المنظور
حيث يجري تيار المعاني ، وليصل بعد هذا المحدود من حيث تحطمت
حدوده بالانسانية أو الحياة أو الطبيعة . ومن هنا تنثال المعاني عليه
كما تنزاحم الصور أمامه ، فيكون هم « كهم » أي كاتب آخر ، له
هذه المقدرة ان يشق طريقه بقلمه بين المعاني المثالة والصور
المتزاحمة فيطرد المعاني والصور التي يريد لها ليبقى التي يقصدها ،
ومن هنا كان خلق الرافعي للمعاني ايصالا للمعنى المحدود بتيار
المعاني في عالمها وراء العالم المنظور .

كان الاغريق يعبرون بلفظ *Pi-i-tis* عن الشاعر . ومعنى
هذا اللفظ في اللغة الايونية المبدع أو الخالق ، ذلك ان الاغريق
نظروا الى الشاعر ، فرعوا عمله خلقا وابداعا فسموه بالمبدع

أو الخالق ، ونظر الفرس الى شاعرهم كمال الدين الاصفهاني
ولمسوا مقدرة على خلق المعاني فسموه « خلاق المعاني » ونحن لانجد
في الأدب العربي قديمه وحديثه من هو جدير بهذه التسمية غير
المرحوم الرافعي لا لشيء سوى ما أظهره من مقدرة تجعله في الصف
الأول بين أدباء العالم في خلق المعاني واستنزائها عن طريق التداعي-
دعوة المعنى معنى آخر - وأنت تقرأ الرافعي فتنفذ « الى عوالم
لا تتناهي من المعاني » وهو لا يزال « يعرض عليك المعنى الواحد في
صور حتى لتجتمع معاني منها » في كتاباته وهو « يتلطف في
اصطياد أوابد الكلام ويرق فيغرب ويلق فينبهم معنى كلامه » ولكن
« حين ينبهم تجده يتحيل لمعنى دقيق خفي لم ترضه الألفاظ » وكما
يقول الدكتور عبد الوهاب عزام : « وان الرافعي في أبداته يخيل
لك انه طائر يرتع في اللوح ثم يرتفع حتى تضمره السحب ،
فلا تراه العين ولكنها تعرف انه في جو السماء » هذا هو المرحوم
مصطفى صادق الرافعي في فنه ومقدرته الفنية .

لقد كانت قوة المرحوم الرافعي في توليد المعاني وخلقها ، وهذه
المقدرة هي التي جعلته منبهما في تعبيراته لكثرة تحيله على معاني
لم ترضها الألفاظ ، وفي هذا كانت ثورة الجيل الجديد التي انقطعت
به أسبلب الاتصال بالأساليب العربية عليه ، وإبهام الرافعي في
تعبيراته عن معانيه صورة لما تجده من الإبهام عند الأدباء والشعراء
العلميين الذين امتازوا بالمقدرة على توليد المعاني كتفسير الانجليزى
الذى يعتبر الرافعي من ناحية مقدرته على التوليد وخلق المعاني
صنوا له (١) .

لقد خرج الرافعي من مطالعته في كتب العرب الكلاسيكية ،

(١) هذا كلام طيله مبي وتحت يدي ، ليس فيه غلو من الراى ، متجده
مبسوط الدلائل والأسباب في كتابنا عن الرافعي الذى انتهينا منه الى ثلثه وسيصدر
حين ننتهى منه .

بقالب ذهني كلي ، كان المنوال الذي يصب فيه كلامه وينسج عليه وانت لو بحثت أصالة الرافعي وابداعه من ناحية القالب لانتهيت بأن للرافعي أصالة في التعبير وابداعا . ذلك انه خلص من مطالعته بقالب كلي للأساليب التي أجرى العرب الكلام فيها . وكان اسلوب الرافعي يصب في قالب من الكلام قريب من الفاصلة القرآنية . واذا أردت الدليل على ذلك فأقرأ له هذه القطعة من الشعر المنشور : « وأين كل ما صبته الشمس والكواكب من نيرانها ، وما أخرجته فصول الأرض من وشيها وألوانها . وما هتفت به الطير من أغاريدها وألحانها . وما تلاطمت به الدنيا من أمواج انسانها ؟ أين ما صح وما فسد وما صدق . أو كذب وما ضر أو نفع وما علا وما نزل ؟ في كل لحظة تمتلئ هذه الدنيا لتفرغ ثم تفرغ لتمتلئ ، وماضيها ومستقبلها مطرقتان يمر بينهما كل موجود لتحطيمه » .

وانت لا تخطيء الدليل على صحة قولنا في هذا الشعر الذي جرى مجرى النشر في الكلام . هذا هو خلاصة الرأي في الرافعي وفنه على ضوء من النقد المستقصى والتحليل العلمي . اما رأينا فيما كتبه « سيد قطب » وزعمه نقدا وتمحيصا فهو رأي المرحوم الرافعي حين قال في مقدمته لكتاب « على السفود » (ان النقد الأدبي في هذه الأيام ضرب من الثرثرة وأكثر من يكتبون فيه ينحون منحى العامة فيجيشون بالصورة على جملتها ولا يكون لهم قول في تفضيلها . وانما الفن كله في تشريح التفاصيل لا في وصف الجملة . وماذا في أن نقول هذا كلام نازل ومعنى مستغلق—وكأنى بالمرحوم الرافعي قام يرد على ما كتبه سيد قطب — وهذا استكراه وتكلف وهذا ضعيف وردى ، لم أفهمه ، الا يقابل ذلك في الشاطيء الآخر من المنطق هذا كلام عال ومعنى مكشوف وطبع ، وطريقة وحنو جيد وفهم وبيان وهكذا من جملة تقابل جملة وكلمة تنقض كلمة وأخذ ورد فيما لا يثبت ولا يتحصل (.)

طبيعة عباس محمود العقاد الواقعية - التي تنشأ من انتهاء التجارب مع الحياة عند حقيقتها الحسية - ونتيجة لما حف به من أسباب مدنية انقلبت طبيعته الواقعية ابيقورية صرفة فكان نتيجة ذلك الاباحة وهي الصفة الأساسية التي جعلت من العقاد رجلا يخرج عن المألوف وجعلته في نقده شديد الوطأة .

هذه هي نتيجة دراستنا لأدب عباس محمود العقاد ، وتحليلنا لشخصيته وهي في الآن نفسه مفتاح نفسية العقاد في الأدب والنقد والشعر والفن .

وهذه الطبيعة تقابل طبيعة المرحوم الرافعي القريبة من الرومانطيقية - التي تنشأ من انتهاء التجارب مع الطبيعة والحياة عند صبرة يتضافر على تكوينها الخيال القوى مع الاحساس والمشاعر المبسوطة في استعاضة عن طريق ذهني - وهكذا كان كل ذهاب في المقارنة بين أدب الأدبيين الكبيرين دون ملاحظة النزعة الواقعية عند العقاد والنزعة التجريدية عند الرافعي فاشلة ، لأنها لا تقوم على أساس من تحليل طبيعة الأدبيين الكبيرين ، وهذا الاختلاف في منحى تجربة الأدبيين الفنية أمام المشاهد ، يقابله اختلاف آخر في توليد المعاني ، فالرافعي الذي بلغ من قوة توليد المعاني وخلقها حدا عظيما حتى ليعتبر صحنوا لشكسبير من هذه الناحية يقابله عند العقاد ذكاء عظيم في استنزاع المعاني ، وتوليدها

(★) الحديث : فبراير ١٩٤١ ، من ٧٧ وما يلي .
من مقالات الدكتور أيهم التي لم تنشر في مؤلفاته الكاملة .

من مطالعاته ، وهنا فرق آخر فالرافعى عنده ابداع وأصالة ، يولد المعنى معنى آخر ، وتجده يعرض للمعنى المحدود فيحطم حدوده ليصله بعالم ما وراء المنظور حيث يجرى تيار المعانى ، ومن هنا نرى عبقريته فى حاسة الجو الفنية هذه حيث تنثال المعانى على ذهنه لا تتزاحم الصور أما العقاد وهو صاحب ذكاء عظيم فتجده يعرض للكتب ويستخلص من مطالعاته آراء تظهر لك قدرته على تكوين الأفكار ولكن .. ليس فيها الابداع والأصالة لأنها متكلفة عن طريق الكتب ولأمر الثوب الذى تختال فيه أفكاره المستنزلة ومعانيه المولدة ليست ملكه الشخصى قدر ما هى ملك للكتب التى طالعها .

فالعقاد كاتب مفكر من الدرجة الأولى ، ذكاء يمكنه من تكوين الأفكار ولكن هذه الأفكار ليس له منها شئ لأنها لم تنزل من نفسه ، انما أنزلها فى ذهنه الكتب ومطالعاته وبيان ذلك أننا لو أخذنا موضع النظر قصة « سارة » وفيها يبلغ فن العقاد قمته ، تجد طبيعة العقاد الواقعية ملموسة ، ولكن أى واقعية تلك ؟ انها الواقعية المتجاوبة مع الكتب والقصص الأدبية لا مع الحياة والطبيعة المصرية ، فالقصة تقرأها فتظفر بتحليل صادق يثبت قدرة الكاتب على التحليل ، وبتصوير صادق تثبت نزعتة الواقعية ، ولكنك لا تظفر بالجو الشرقى جو المحيط المصرى فى قصته ، انما تظفر بجو غربى يعيش فيه أبطال القصة ، بل أكثر من ذلك تلاحظ أن اطار القصة غربى محض ، ومع هذا تجد الجو الغربى فى القصة متكلفا تكلفا من الكاتب ، ذلك أن الكاتب لم يعيش فى جو غربى حتى تستحيل نفسه اليها ، وانما عاش فى جو غربى من الكتب ، فاستحالت نفسه الى صورة مستمدة من هذه الكتب ، وتكون صديق هذه الصورة فى مقدار صدق الصورة المستمدة من الكتب التى طالعها عن الغرب ،

وانت لا تخطئ. الدليل على صحة هذا الكلام من مطالعة ولو سريعة
لقصة « سارة » التي كتبها العقاد .

ولنترك قصة « سارة » الى كتاب « سعد زغلول » فهذا زعيم
مصرى عاش فى مجتمع مصرى وناضل من أجل هذا المجتمع ، ولازمه
الكاتب جهاده ، تقرأ هذا الكتاب فتجد أن الصورة التي رسمها
لسعد زغلول متكلفة من الكتب ، وأى كتب ! الكتب الغربية التي
تكتب عن بعض الزعماء والقادة تجد فى الكتاب تاريخ حياة
سعد زغلول مسرودا به ، ولكن لاتلمس حياة سعد زغلول الشخصية
ولا شخصيته الانسانية ، ولا تحليلا لهذه الشخصية ، لأن قيام
كل هذا شرط من نزول الكتاب ومن نفس الكاتب ، والكتاب
لم ينزل من نفس العقاد قدر ما نزل من مطالعته للسير والتراجم
التي كتبت عن بعض الزعماء والقادة ، ومن يوميات حياة سعد زغلول
التي عرفها الكاتب بنفسه أو سمعها من غيره .

وهذا كتاب « ابن الرومى » وهو من خير كتب العقاد ، ماذا
ترى فيه ؟ حاول العقاد أن يستخلص حياة ابن الرومى عن طريق
شعره وما كتب عنه ، ولكن هل تمكن من ان تستحيل نفسه الى
نفس ابن الرومى - على كثرة أوجه الشبه بينهما - فيخلص بصورة
صادقة لحياته ؟

هذا ما أشك فيه . . لأن العقاد فى هذا الكتاب درس شعر
ابن الرومى وحلله تحليلا دقيقا ، ولكن أيضا من الكتب التي
طالعها . . فانظر كلام العقاد عن التشخيص عند ابن الرومى وانظر
كلام أى ناقد من نقاد الأدب الأوربى حين يتكلم عن المدرسة الطبيعية
أو الواقعية فى أوربا ، تجد الكلام واحدا فى العموم ولكن العقاد
لم ينجح فى بيان منحى التشخيص عند ابن الرومى ، لأن منحى
التشخيص شئ ذاتى عند الفنان أو الشاعر أو الكاتب لا يمكن ان

يستنزلهما ناقد من مطالعته في الكتب إنما يجب أن يستنزلهما من نفسه ولهذا تكلم العقاد عن التشخيص عند ابن الرومي وهذا شيء عام يشترك فيه بشار وابن الرومي في الأدب العربي ، ولم يتكلم عن منحى التشخيص عنده ، الشيء الذي يفرق بينه وبين فنان شاعر مثل بشار بن برد .

وهذا شعر العقاد واستنزال معانيها من الكتب وتوليدها عن الغير من الحقائق التي انكشفت من المعارك التي دارت حول شعر العقاد على صفحات « أبوللو » وفي كتاب الرافعي « عالم السفود » وفي كتاب الدكتور رمزي مفتاح « رسائل النقد » وقد يكون بعض ما ذكر من التوليد واستنزال المعاني غير صحيح ولكن بعد ذلك كله هنالك كثرة مطلقة من الشواهد على هذا التوليد واستنزال معاني الشعر من دواوين الشعر بقوالبها .

وهنا يفترق العقاد والرافعي فالأول ليس عنده الطابع المبدع الأصيل بعكس الثاني الذي ان تميز بشيء فإنما يتميز بما له من الابداع والأصالة في فنه .

★★★

تقوم مقدرة الفنان أو الكاتب أو الشاعر في الابداع على قدرته تمثيل الأفكار وما لمسناه من ضعف عند العقاد في كونه يستنزل المعاني والأفكار من الكتب فذلك سببه عدم المقدرة على تمثيل الأفكار ، وتمثيل الأفكار تقوم على عرضها في صورة جديدة يتضافر على تكوينها القدرة على توليد المعاني واستنزال الصورة من صورة أخرى والأستاذ توفيق الحكيم من أقدر كتاب العربية على هذا التمثيل وهذا سر عبقريته في فنه المسرحي والقصصي وهو في هذا أوضح مثال لما نقول عنه بالمقدرة على التمثيل .

والفن قائم على هذه المقدرة فى التمثيل وعرض الأشياء ، وهو بهذا شىء يتعلق بالشكل لا المادة اذا صح مثل هذا التعبير ، والمادة هنا - الأفكار - وهى ملك للانسانية فهذا جوة العظيم فنان المانيا وأعظم شعرائها الفلاسفة اقتبس استهلال مسرحيته فاوست عن ملحمة أرغونوت لابولونيوس الشاعر الاغريقى وهذا راسين **Racine** استمد أفكارا تراجيداته من سوفوكليس وأوربيرس واسخيلوس ، وهذا عبد الحق حامد شاعر الترك الأعظم أخذ فكرة التراجيدا ، اشبر ، عن كورنيل فى تراجيدته « الاسكندر » ومع ذلك فالخلود الذى ناله هؤلاء كان من الصور الجديدة التى أسبغوها من عندهم على ما كتبوه .

فالمقارنة بين المرحوم وبين الأستاذ العقاد لا سبيل اليها لأن الأول فنان مبدع ، والثانى كاتب مفكر ليس له فى الفن ولا الابداع الفنى . ومع هذا فالعقاد أديب ولكنه ليس بفنان مبدع فى أدبه ، يقوم أدبه على الفكرة التى تثير احساسه وتنتهى به عند الحقيقة الحسية والتى يخرج بها من مطالعته .

هذه خطوط أساسية نضعها للمرة الأولى فى اللغة العربية ، فى النقد الأدبى مطبقة على الرافعى والعقاد ، ومن قبل بمثل هذه القواعد تناولنا أدب وفن أدباء وفنانى العربية ، فيما كتبناه عنهم فى المجلات الاستشرافية وفى الرسائل التى أصدرناها عنهم ، راجين بذلك تعريف الأدب العربى المعاصر من سبيل التحقيق العلمى للعالم الأوربى ، واليوم نرجو بها توجيه الأدب العربى فى دراساته نحو الاستقصاء والتحليل والتثبت العلمى فى القول من وسائل النقد الحديثة .

« كان للحديث بقية لم أعثر عليها »

الربيع الآثم - مجموعة أقاصيص مصرية

للأستاذ محمود كامل المحامى - ٢٤٨ صفحة من قطع الثمن -
دار الجامعة للطبع والنشر .

الأستاذ محمود كامل المحامى من الأدباء الذين برزوا فى كتابة
الأقصوصة . وقد نالت أقاصيصه من الذيوغ والانتشار ما لم تناله
أقاصيص أى أديب آخر من أدباء العربية المعاصرين فى مصر . ويرجع
ذلك - فى نظرى - الى انه فنان يعالج فى أقاصيصه حياة الطبقة
الوسطى المصرية ، وهى طبقة عليا كل الاعتماد اليوم فى ذيوغ
الكتب وانتشارها ، لأن منها تخرج الطبقة المتعلمة فى مصر . ولا شك
فى ان المعالجة حياة هذه الطبقة وتصويرها الشئ الكثير من التقرب
اليها . على أننا بعد ذلك نجد لهذه الأقاصيص قيمتها من الناحية
الفنية الجديرة بالنظر ، ولهذا كان موضع من مواضع مؤاخذتنا على
بروكلمان اغفاله الكلام عن أقاصيص محمود كامل فى « تكملة تاريخ
الأداب العربية » وذلك فى الوقت الذى أشار فيه الى أقاصيص كتاب
آخرين قد لا يجارونه فى الروح الفنية والانتاج (أنظر لنا مجلة
المعهد الروسى للدراسات الاسلامية - عدد أكتوبر - نوفمبر ١٩٣٩)

ومن المهم أن نقول فى هذا الصدد ان الأستاذ محمود كامل
رأس مدرسة قصصية فى الأدب العربى المعاصر ، معظم أفرادها من
أدباء الشباب انتظمت جهودهم على صفحات مجلة « الجامعة »
و « العشرين قصة » ومن أبرز هؤلاء الأديبان : ابراهيم حسين العقاد

وعادل الجمال . والحق ان محمود كامل لم ينل زعامة مدرسة قصصية في الأدب المصرى اعتباطا ، فانتاجه الكبير وما يتسم به هذا الانتاج من السمات الفنية هما اللذان مهدا له سبيل هذه الزعامة . وآخر آثاره مجموعته القصصية « الربيع الآثم » وهى تجمع خمس عشرة أقصوصة بين دفتيها ، والسمة الغالبة على هذه الأقاصيص : ان الواقعية تمسك عليها مداخلها والرومانسية تأخذ عليها مخارجها . فهى من هنا مزيجية من الفن الواقعى والفن الرومانسى . ذلك أنه ينقل وقائع أقاصيصه من المجتمع المصرى . ويتخذ موضوعاتها من حياة الطبقة الوسطى فى مصر . ومن هنا يجىء الأصل الواقعى فى فنه . غير أن هذا النقل وذلك التصور يغلبها جانب تغليب الاحساسات والمشاعر . ومن هنا يجىء جو أقاصيصه صاخبا بصور عاطفية ، فيسبغ ذلك على مخارج أقاصيصه لونا وجدانيا (رومانسيا) وهذا يظهر بوضوح فى أقصوصتى « صراع » و « عندما يكره الرجل » على أنك بعد ذلك تصيب غلبة للون الباطنى فى بعض الأقاصيص كما هو الحال فى أقصوصة « كانت أمنية » فيها تظهر بعض معالم التفكير الفرويدى *Freudism* (ص ٩٤) وأقصوصة « الربيع الآثم » التى يبدو فيها التأثير بأفكار ريبو *Ribot* (ص ٤٣) . هذا فضلا عما تصيبه من الاجواء الخيالية *romantique* — فى بعض الأقاصيص كأقصوصة « أضواء » (ص ٧٩) وعناصر المأساة (الفاجعة) *tragedie* فى أقصوصة « المنكوبة » وهى قطعة من الأدب الانسانى العالى . وأظن ان الوقت قد حان للانتباه لما فى أقاصيص محمود كامل المحامى من العناصر الفنية التى تجعلها حية بالشعور زاخرة بالاحساسات فتسبغ عليها قيمة أدبية خاصة .

وجيلة *

شعبان فهمى

وهذه قصة جديدة هي باكورة آثار الأستاذ شعبان فهمى ، وهو أديب مصرى شاب . أقام بفرنسا فترة من الزمن ، فاتصلت به الأسباب بالجهود الفنية القصصية الكبرى هناك ، فكان من ذلك أن اتجهت قابلياته الأدبية اتجاهها تظهر فيما له من براعة فى السرد وحبك الحوادث ، وهذه القصة على الرغم مما فيها من العيوب الفنية تعتبر النموذج الأول للقصة المصرية الواقعية ، وهى فى الوقت نفسه باكورة طيبة للارتفاع بشأن القصة الطويلة فى مصر . وهى على الرغم مما فيها قوة فى روحها ، تمتاز بانفراج عنصر الحياة التى فيها واتساعها ، ولكن الحشد الكثير للوقائع والتفاصيل ، ثم الاقتصاد فى الوصف والتحليل للوقائع الرئيسية وللمواقف المهمة ، ألقى على جوها شيئا من الضعف والفكرة التى تمسك على يده القصة أسبابها متوافقة الأجزاء ، فيها تناظر وانسجام . فهذا منير حمدي شاب مصرى يستقبل الاسكندرية بعد غيبة سنتين فى فرنسا يدرس فيها الحقوق فلا ترى وصفا للمشهد العام للاسكندرية من البحر ولا تحليلا مسهبا للمشاعر التى استولت على نفس الشاب ، وانما تجد الكاتب يطوى الموقف بسرعة معنيا بوصف تفاصيل لم تكن لأزمة ليدنيك أخيرا من خاتمة المشهد المؤلم ، وهو لقاء منير حمدي

(★) الرسالة : ٣ يونيو ١٩٤٠ ص ٩٥٥ وما يلى .

لوالده بعد غيبته ، وهو على سرير الاحتضار ، ويصبح الفتى بعد وفاة والده موضع العناية والرعاية من عمه الذى يحب أن يظهر له عنايته ورعايته بأن يشجعه على المضى فى دراسته حتى يستطيع أن يتزوج ابنته سنية ، ويعلن منير الخبر لبعض معارفه ، فتنتهى الى سماع سنية التى تشور لأنه لم يحدث أن أخذ رأيها فى مسألة زواجها منه . غير أنها تظهر بعد ذلك تحفظا واقتصادا معه ، والفتى فى قلب من الحال تتنازعه اغراء الفتيات وقلبه متفتح لاغرائهن وفى يوم ومنير بصحبة « سنية » ابنة عمه فى مرقص ، يحدث أن يتوعدك مزاجها وتصاب بدوار ، فيخرج مندفعاً ليجلب لها قرص « اسبرين » من صيدلية قريبة ، ولكنه لا يحس بنفسه الا وهو فى مفترق الطرق حيث سيارات تمر وعربات تجرى وترام قادم ، فيجرى ويغيب على الدنيا ، ويصحو ليجد نفسه فى المستشفى وسنية الى جواره . ويشعر بألم فى طرف قدمه اليمنى فيلقى نظرة فلا يجد سوى قدم واحدة ، أما الأخرى فقد بترت . وتتغير العلاقة بين سنية ومنير ، فسنية ترى أنها مسئولة عما أصاب ابن عمها منير ، ويزيح منها احساس العطف والحدب كبريائها فتتكشف لها ما تكنه له من حب فى أعماقها . غير أن منير يحمل هذا الحب على شفقتها عليه فلا يشجعها فى حبها له ويميل عنها ، وان كان فى صميمه يميل اليها . وهكذا يتغير الموقف فى القصة . وفى هذا التغير الذى أحدثه الكاتب ما يدل على براعة فنية غير أن منير تحت تأثير كبريائه يحاول أن ينسى سنية . وينساها بالانغمار فى شخصية وجيدة التى تحذب عليه وتعطف . ويسافر منير مع وجيدة الى باريس ليكمل علومه ، وهنا يعقد عليها زواجه تحت تأثير ثورة من ثورات كبريائه أمام حب سنية له التى كتبت اليه تشكو تباريح غرامها له . والقصة فى جزئها الأخير تفقد اتزانها وتناظرها الفكرى ، اذ تزيج وجيدة شخصية سنية من جو القصة وتحتلها ، ولو كان الكاتب اتخذ من

وجيدة شخصية عارضة تجيء لتحدث التواء بين منير وسنية ، حيث ينزاح عن منير كبرياءه وعن سنية شعورها بالمسئولية فيما أصابه ، ويبدو حبهما لبعض خالصا ، فان القصة كانت تتخذ وصفا أدق للكمال ، ومن هنا يمكن اعتبار استهلال القصة أبرع ما فيها من جهة الفكرة المتسقة المسيطرة عليها .

وفي القصة مفارقات عجيبة ، فبينما تجد أن شخصيتي منير وسنية متميزتان ، تجد شخصية وجيدة ، عادية ، رغم ما حاول الكاتب أن يبسطه عليها من الإيهام . وهي برغم عادية شخصيتها ترتبط بشخص منير المتميز مع الفكر الرومانتيكية حيث الخروج على القواعد الكلاسيكية انفصل عن شخصية سنية المتميزة . ولا شك أن هذه المفارقة نتيجة ميل القصة . كما وأنه من الملاحظ على شخصية منير اضطرابها وضعفها ، فهو لا يقدر على إثارة حب المرأة له الا عن طريق إثارة شفتها عليه ، وهو في الوقت نفسه تأثر لكبريائه ، وفي هذا الاضطراب تقوم شخصيته التي تخلق أعمال القصة بالتداخل مع الشخصيات التي تقابله . غير أن الكاتب تمكن من إيجاد الموازنة بين شخصية منير وشخصية وجيدة بتداخل سنية بخطاب ترسله الى منير تبثه حبهما له . فتشور كبرياؤه بالزواج من وجيدة . وفي ظله ما يجد راحته النفسية حيث حاجته للمرأة ، لم تكن لزواجه فحسب ، تشغل منه مكان النصف المكمل ، بل كانت حاجته للمرأة كزوجة وأم تشغل منه مركز الأنثى من الرجل ، لا مركز الأم من ولدها حيث تحذب عليه . ووجيدة بشخصيتها فيها ما يشيع هذه النواحي من نفس الفتى ، وفي هذا سر تغلب دورها في القصة على دور سنية .

أما المميزات الفنية في القصة فتظهر في قوة السرد ، وسرعة الحركة ، والحشد للحوادث والواقائع ، وهذا يعطى القصة ما فيها من حياة ، غير أنها حياة عادية لا تميز فيها - وشرط من شروط

القصة التميز - ولعل البساطة في حياتها تعود الى أن الكاتب يأخذ الأمور بالهواة والملاينة ، ويتبسط مع الحوادث برفق وبطء ، مقيدا بالواقع المبذول للحس . ومن هنا فقصة نموذج طيب لما تكون عليه القصة المصرية الأصلية . وهي من هنا تحمل أذهاننا الى جو أقاصيص محمود تيمور . هذا والكاتب على جانب من الاقتدار في رسم شخوص قصة من حركاتها وسكناتها . وهو يكتفى بتعريف الشخص بمميزاته الداخلية دون أن يحاول تكملتها بتكوينه الخارجى . وهذا يرجع لضعف الأصل التصويرى عنده . وهو بدوره عائد لبساطة الخيال .

والبساطة والسهولة هي أبرز ما يميز أسلوب القصة . وإن كان للكاتب بعد ذلك قدرة على مسك أجزاء القصة وربطها ببعض وسلسلة حوادثها بحيث يتوالد بعضها من البعض ، غير انها قدرة لا تتعدى محاكاة الواقع . ولعل هذا نقطة من نقط الضعف فيها اذا أردنا البروز والتميز القصصى ، وسبب من أسباب نجاحها اذا وقفنا عند حد الواقع واعتبرنا القصة محاكاة للواقع المبذول للحس . وهنا موضع الافتراق فى النظر لهذه القصة من ناحية فنياتها . ويستحسن أن يتلو القارئ فصلا فيما كتبه الناقد الأديب صديق شيبوب (البصير ١٩ أبريل سنة ١٩٤٠) ، فهو فصل انتقادى جدير بالعناية ، وهو يكمل ما جاء فى كلامنا عن هذه القصة من آراء ومطالعات .

فهرس

٣	شمس غاربة
١٢	نظرة عامة
٢٩	ماهية الشعر ورسالة الشاعر
٤٥	الشكل والمضمون
٥١	العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية
٦٧	في الصورة الفنية
٩٢	الخاتمة
٩٥	ملحق « نصوص مختارة »

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩١/٨٦٧٤

ISBN — 977 — 01 — 2861 — 9

هذا الكتاب محاولة لاكتشاف ناقد قال كلمته ومضى .
ومنهج اسماعيل ادهم النقدي يؤكد نزوعه نحو
الموضوعية في النقد وجهل المعرفة - لا الإحساسى -
الأساسى فى التجربة النقدية . ويتضمن هذا المنهج فى
أعطافه ، دلالة تاريخية لافتة بجملة لواء المنهج
الموضوعى ، وسط طوفان من النقد الانطباعى التائرى
وبريادته الطريق نحو علمية التناول للأدب والنقد .

كما حرص هذا الكتاب أن يتلمس مصادر الفلسفة
الجمالية عند اسماعيل أدهم فى مفهومه للشعر ورسالة
الشاعر . وأن يضع نظراته النقدية داخل السياق النقدي
لنقاد عصره .